

Colloque international : 25-26 septembre 2008

Une Géocritique de l'Afrique : Mutations et stabilité de la
spatialité et de la temporalité dans le locus africain

Etudes réunies par

DIANDUE Bi Kacou Parfait



Actes du Colloque sur le thème

**Une Géocritique de l'Afrique : Mutations et
stabilité de la spatialité et de la temporalité dans
le locus africain**

Abidjan, Septembre 2008

Etudes réunies par DIANDUE Bi Kacou Parfait

2



Une Géocritique de l'Afrique : Mutations et stabilité de la spatialité et
de la temporalité dans le *locus* africain

REMERCIEMENTS

Nos remerciements à

- ❖ L'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF)
- ❖ La Revue Baobab

INTRODUCTION

Par **DIANDUE Bi Kacou Parfait**

Ce colloque vise à étudier le contexte africain à travers des textes qui s'articulent autour de l'Afrique. Cette idée revient à interroger le réel africain à travers sa fictionnalisation. Les deux états de représentation étant quelquefois d'une étrange similitude quel que soit le support de figuration, fût-il artistique -entendons gravure, peinture, sculpture... musique; ou littéraire. La mimesis figurative manifeste une iconicité vivante dans la représentation de l'Afrique de sorte que les frontières entre réel, fictif et virtuel sont supprimées à la fois dans l'imaginaire et la vérité des scripteurs et/ou des artistes. C'est d'ailleurs ce qui justifie d'étudier l'Afrique à l'aune de la Géocritique à l'instar des réflexions menées sur Lisbonne et la Méditerranée. Il ne s'agit pas d'aborder l'Afrique comme une masse spatiale homogène, une boule " lisse " mais de l'inscrire dans l'hétérogène de la perception et du décryptage. Initiée par Bertrand Westphal à l'Université de Limoges, la Géocritique est une approche sémio comparatiste relevant des théories postmodernes. Elle est une lecture critique des productions littéraires et artistiques dans leur fusion générique. C'est pourquoi elle est une démarche comparatiste donc transdisciplinaire dans les rapports qu'elle établit entre les Littératures et les Arts, entre la Littérature et des sciences connexes comme la géographie. Elle est tout aussi trans-catégorielle eu égard à la fusion du temps et de

4



Une Géocritique de l'Afrique : Mutations et stabilité de la spatialité et de la temporalité dans le *locus* africain

l'espace qu'elle opère tout comme les espaces qu'elle transmute. Depuis, La Géocritique mode d'emploi (Westphal : 2000) en passant par Topolectes1 (Diandué : 2005) pour aboutir à Géocritique (Westphal : 2007), l'aventure de la Géocritique continue pour interroger l'Afrique dans ce colloque tout en s'interrogeant sur elle. Les contributions seront réparties sur trois axes représentant les trois principes de la Géocritique : la Spatio-temporalité, la référentialité et la transgressivité. Des propositions de toutes les disciplines nous intéressent.

L'espace et le temps sont des catégories de l' " Etant " et de la représentation qui s'induisent mutuellement. On ne peut en conséquence aborder l'espace sans le temps et vice-versa. Il s'agira, ici, d'analyser la coopération de la temporalité et de la spatialité dans leur évolution respective. En somme de résoudre l'interrogation : Comment temps et espace interagissent-ils ?

Elle pose la relation du réel à la fiction. Elle analyse le degré de vraisemblance de la figuration d'un lieu, d'un corps, d'un espace...et en étudie l'enjeu. Elle répond à la question : Qu'elle est la teneur mimétique de la figuration ? D'origine deleuzienne, elle éprouve le fonctionnement rhizomatique de l'espace dans sa représentation. L'espace n'est pas une entité statique, il est fluctuant. Elle induit le questionnement suivant : Existe-t-il une identité spatiale face aux transferts localifs ?

AVANT- DIRE

FRONTIERES DE L'ESPACE GEOCRITIQUE

par Jean-Marie KOUAKOU

Il nous faut peut-être, pour être déjà à propos, localiser cette ouverture dans le territoire de ce à quoi ce colloque organisé par Baobab nous invite et demander à l'auditoire l'excuse de la réitération sémantique autour de ce qui sera à l'ordre du jour alors même que nous n'en sommes qu'à l'abord seulement. Justement. Quoi de plus naturel en fait puisque l'assemblée intellectuelle de ces journées est invitée à un exercice de « Géocritique » et donc à un exercice de “connaissance” de l'espace qu'un auditeur attentif a déjà perçu par le lexique utilisé en sachant que l'intellectualisme dudit propos a trait aux besoins de la compréhension et du déchiffrement. Rien ne presse il est vrai. L'espace de la page est encore à combler et tout peut attendre son heure. Mais l'urgence de situer topologiquement, dès à présent, le lieu du dit tire son crédit de ce que lui impose un départ qu'il n'est jamais facile de circonscrire. Alain Milon, confronté à un tel exercice, pour ouvrir un impressionnant volume (de 702

6

pages) sur l'espace des livres, se demandait bien ce qu'il avait à faire et ce qu'il devait faire : avertissement, préface, préambule, annonce, introduction ou ouverture ?¹ Il s'était contenté d'une intention.

Contentons nous aussi, comme lui, simplement d'un incipit en guise d'ouverture qui n'aurait de valeur que par la révélation d'une certaine intentionnalité que ledit incipit autorise à deviner par les suggestions qu'il propose. Non point certes pour s'en tenir à l'intention même de l'instigateur et initiateur du colloque comme Alain Milon l'a fait mais, simplement, il nous faut nous assigner un certain objectif pour révéler une intention de l'ouverture elle-même qui serait tributaire de ce que l'esprit du colloque lui impose. Il n'est donc nullement question pour nous de détourner le sens auquel le lecteur serait en droit de s'attendre – à savoir qu'il y découvre déjà le résumé de tous les écrits qui constituent les textes à venir et à entendre, du moins dans leur apparition première, avant qu'ils ne soient donnés à lire – mais plutôt d'inscrire le lecteur dans le sens auquel il est en devoir de se tenir : à savoir donc une attente du côté de la spatialité de ces

¹ *Le livre et ses espaces*, Ouvrage collectif, sous la direction d'Alain Milon et Marc Perelman, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2007, p.XI.

discours à venir comme condition et comme objet de la géocritique, à la fois.

Mais dans ce colloque intitulé comme de fait : “Une géocritique de l’Afrique : mutations et stabilité de la spatialité et de la temporalité dans le locus africain”, voici qu’apparaît à son tour un concept toujours voisin qui s’invite bien à propos : celui de la temporalité. C’est sans doute parce qu’un espace est toujours une forme, une masse c’est-à-dire une quantité qui n’a de prise dans son édification et sa construction que dans le rapport impossible à concevoir en dehors du caractère processif (de son élaboration) qui lui-même, comme de nature, ressortit à une question de durée, c’est-à-dire de temporalité. Que serait l’espace sans le temps ? Et que serait le temps sans l’espace ? Ce qui nous informe sur l’espace c’est le temps de sa saisie en effet. Si tant est justement que, selon les termes de Kant à propos de ce qu’il appelle l’objet transcendantal, « toute information au sens habituel présuppose une forte structuration subjective et dépend de celle-ci quant à son être-information. Mais originairement, cette structure subjective doit d’abord donner forme à – in-former – et rendre présent » (Castoriadis). Puisque, justement, il n’y a pas d’espace en soi ; tout est question de perception et de représentation par un sujet. Or en littérature, dans le roman surtout, toute représentation est déjà

processive du fait même qu'il s'agit d'un art de l'écrit toujours contraint à la dissémination et à la fragmentation. Voici donc que s'élargissent, dès le départ même, les frontières du concept.

Mais voici également que les littéraires aussi se saisissent de la question pour en faire une théorie critique sur les modèles terminologiques des sciences de la nature et élargissent encore plus la perspective. Et c'est cela qui nous rassemblent aujourd'hui, nous les tenants des sciences humaines. Depuis Saussure, il est vrai, on observe une sorte de sortie des frontières qui a favorisé une certaine quête de récursivité, une quête de calculabilité dans ce que les littéraires produisaient mais seulement du côté de la critique : les sciences humaines, soucieuses de se faire reconnaître comme sciences justement, ont versé dans le formalisme le plus outrancier sur la base de que les sciences du langage, à partir de Saussure, leur offraient comme possibilités d'analyse. La découverte matérialisée dans l'algorithme du signe linguistique (celui de Saussure) marque, en fait, le départ vers de nouveaux territoires de la recherche que Lacan résume assez bien en disant « que cette voie ne s'est jamais détachée des idéaux du scientisme, puisqu'on l'appelle ainsi, et que la marque qu'elle en porte n'est pas contingente, mais

lui reste essentielle »². La critique littéraire, par ce biais, a acquis un statut de sciences.

Curieuse orientation. Surprenante et paradoxale surtout. Pourquoi en effet ce mot mal famé pour le praticien d'aujourd'hui dégoûté et détourné de la Raison, de l'esprit des Modernes et du scientisme qui en découle devrait-il resurgir et s'imposer ? Voici donc le praticien des lettres en quête d'un nouvel humanisme en train de se faire ausculter par un théoricien adepte et disciple au sens le plus orthodoxe du terme de l'objectivisme des Modernes sans qu'il n'y ait la moindre objection. Mais il faudrait en réalité s'interroger pour savoir comment il pouvait y échapper quand dans certaines œuvres (voir le nouveau roman et Robbe-Grillet notamment) tout se trouve attesté dans la pratique. Il est donc vrai qu'il ya une accommodation de fait dans la mesure où la littérature elle-même a trouvé les moyens de soutenir la critique dans ses déviations (ou tout au moins, elle lui en a fourni les moyens). Il s'est du reste opéré un double mouvement en réalité dans lequel toutes les parties ont trouvé leur compte. Ricardou disait justement observer une avancée théorique de la pratique tout autant qu'une avancée pratique de la théorie.

² J. Lacan, cité par Roger Dorey, « Le sujet de la science et le sujet de l'inconscient », *L'inconscient et la science*, Paris, Dunod, 1991, p. 2.

Serai je donc en train de vous surprendre et de vous apprendre quelque chose si je vous annonce dès à présent les dérivations sémantiques autant que lexicales qui vous attendent, pourquoi pas naturellement, au détour des discours que nous allons tous ensemble découvrir lors de ce colloque ? La plupart des textes sont en effet dans l'esprit de la rationalité au sens de Hegel. Si l'on veut faire court, on rappellera quelques cas symptomatiques : Abdoulaye Sylla propose une étude relevant de la bio-logie où des termes comme biomimétisme et topocide se partagent l'espace de la théorie. Chez Daouda Coulibaly, il est question d'un espace hyperbate et de représentation (qui n'est pas un concept a priori littéraire). Davantage encore : Diandué nous propose une topanalyse, une toposcopie, la cure post-traumatique à partir du divan freudien... Adama Coulibaly parle très justement d'un renouveau de la spatialité du roman africain francophone à partir de ce qu'il appelle les espaces anomiques quand David N'goran veut faire accréditer l'idée d'une géographie littéraire en même temps que Maëline Le Lay qui elle préfère l'expression stratigraphie littéraire. La liste indiquant la sortie des frontières peut s'arrêter ici. Elle n'est pas exhaustive pour autant. Car toutes les recherches ici

proposées, pour autant qu'elles le soient, s'en tiennent à une orientation assez pragmatique et récurrente.

Il est vrai que le travail antécédent de Philippe Hamon autour de la question de l'espace avait préparé les esprits à cette orientation formaliste de la critique littéraire empruntant aux disciplines dites sciences dures dans un contexte structuraliste préparé par Lévi-Strauss et Lacan. Méké Méité, l'un de ses disciples, a commencé à utiliser le terme depuis longtemps et il s'essaie depuis lors, à une esquisse de théorie formelle sur la notion d'espaces littéraires à travers divers articles. Bertrand Westphal aujourd'hui poursuit l'œuvre et Parfait Diandué, depuis quelques années, a entrepris une vaste recherche sur la question problématique de la sémantisation des espaces littéraires. Ses deux derniers ouvrages s'intitulent comme de juste et bien à propos *Topolectes I* et *Topolectes II* et visent à cerner le discours de l'espace selon une approche sémantique qu'il qualifie de toposémie. Aujourd'hui, il s'oriente vers une étude plus globale où il serait question de topologie, topomorphie et de topophonie sur le modèle donc des catégories du signe saussurien.

Est-ce là l'objectif de ce colloque ? Nous sommes nous invité ici pour aider à légitimer le concept de géocritique sur des fondements théoriques qui indiqueraient très nettement la

sortie de nos frontières ? Tout cela sur la base de l'autorité des concepts des sciences de la nature ? Si tant est que justement, à la base, il s'agit d'un concept physique (de géologie ou de géographie tout au moins) appliquée au champ de la critique littéraire. Là ne saurait être évidemment la problématique essentielle en raison de son caractère réducteur parce que réductible. Mais cela peut tenir lieu de piste pour comprendre l'ambition d'une recherche qui désormais (c'est-à-dire à compter de ce jour) se veut plus que résolument collective.

A mon avis, c'est sans doute là que se trouve d'abord accrédité l'objet même de notre présence.

Mais comme il n'est d'ouverture sans clôture, préconisons, en guise d'espoir et de souhait, pour conclure donc, que la prévalence de la science ne doit pas inquiéter. On pourrait craindre qu'elle se fasse au détriment de nos préoccupations littéraires. En fait, plusieurs études proposées dans ces journées de réflexions sont des analyses fondamentalement endogènes c'est-à-dire strictement limitées aux frontières du littéraire. Ainsi peut-on se réjouir des préoccupations entre autres bien entendu, d'Adama Coulibaly par exemple, qui restent centrés sur le niveau sémantique et de signification des lieux. Pour le reste, il faudra voyager avec le concept pour s'essayer au discours

structural, au discours du signifiant accommodé de son versant signifié et découvrir alors ce à quoi tous ces espaces réfèrent : espaces en tant que signe en somme avec le corollaire lié et en tant que significations, symboles, lieux de polémique et de polysémies. Et d'un mot, définir tous ensemble, l'espace même de la création autant que celui de la critique dans l'attente de l'agrément de la communauté scientifique.

Il est vrai que le littéraire en définitive l'emporte donc. Car quel est en réalité l'espace de la scène ? C'est à l'ombre du Baobab que nous avons été conviés, rappelons-le, et que tout sera dit. Entendons donc l'opportunité d'une telle dénomination sous le sceau de sa justesse : elle marque l'inscription du lieu par le signifiant qui le détermine intrinsèquement. C'est un signifiant sans équivoque, plein de connotations et d'arborescences qui généreront, il va sans dire, autant de signifiés. Mais c'est un signifiant double car il évoque la possibilité arborescente justement de la sortie des frontières, de manière extrinsèque. Car le baobab est d'abord un arbre. Or que présuppose un tel signifiant ? Écoutons Lacan : « Nulle chaîne signifiante en effet ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point. C'est ainsi que pour reprendre notre mot : arbre, non plus dans son isolation

nominale, mais au terme de ces ponctuations, nous verrons que ce n'est pas seulement à la faveur du fait que le mot barre est son anagramme, qu'il franchit celle de l'algorithme saussurien. Car décomposé dans le double spectre de ses voyelles et de ses consonnes, il appelle le robre et le platane les significations dont il se charge sous notre flore. Drainant tous les contextes symboliques où il est pris dans l'hébreu de la Bible il dresse sur une butte sans frondaison l'ombre de la croix puis se réduit à l'Y majuscule du signe de la dichotomie qui sans l'image historiant l'armorial, ne devrait rien à l'arbre, tout généalogique qu'il se dise. Arbre circulatoire, arbre de vie du cervelet, arbre de Saturne ou de Diane, cristaux précipités en un arbre conducteur de la foudre... » (Lacan, 1966, p. 261)

Le principe est donc à la fois au déplacement et à la condensation, termes que les psychanalystes connaissent assez bien et qui sont au fondement de la métonymie et de la métaphore figures par excellence du littéraire et qui nous invitent au retour à notre rhétorique habituelle autour de textes dont la condition première, faut-il le rappeler avec Valéry, est d'abord verbale.

PREFACE

Bertrand Westphal
Université de Limoges

La situation de l'Afrique n'a jamais laissé d'être compliquée, surtout dans sa relation spéculaire avec une Europe dont le caractère invasif s'est accru au fil des siècles. La période coloniale, bien entendu. Mais aussi tout ce qui précédait, depuis longtemps, depuis fort longtemps même. Ainsi que l'Asie, l'un des Autres de l'Europe, l'Afrique a d'abord été appréhendée par le biais du mythe, au nord et à l'est de la Méditerranée. La Genèse est de ce point de vue une référence obligée (Cham, dont le rapprochement incongru avec l'Afrique transita par l'œuvre d'Origène), de même que le Premier Livre des Rois (Reine de Saba). Mais les Grecs n'ont pas été en reste, eux qui ont voyagé - par une projection de l'esprit quelquefois - jusque sur les rivages de la mer Rouge.

Et le mythe s'est perpétué. Lorsqu'au terme des Croisades on se lassa de situer le royaume légendaire du Prêtre Jean quelque part en Asie, au-delà des terres de l'Islam, vers l'Inde, on le déplaça tout bonnement en Ethiopie, une entité qui subsumait sous elle une bonne part de

16

l'Afrique, bien au-delà des frontières de l'Etat actuel. Vers la fin du XIII^{ème} siècle, le navire des frères Vivaldi – aucun lien avec l'homme des Quatre saisons ! - sombra corps et âme au large des Canaries, qui à cette époque n'avaient pas encore été (re)découvertes. On nia cependant l'évidence : ces navigateurs génois seraient parvenus à contourner l'Afrique avant de finir en captivité... chez le Prêtre Jean. Même ceux qui pour de bon avaient parcouru le continent alimentèrent le mythe, dont la valence était le plus souvent négative, dystopique. Ibn Battuta, voyageur arabe originaire de Tanger, s'aventura à Mâlli, capitale de l'empire malinké, au XIV^{ème} siècle. Il fut le premier à traverser le Sahara et à rendre compte de cet exploit. Fut-il plus objectif que les autres ? Non. Il s'empressa d'accuser de cannibalisme certains habitants des régions périphériques de l'empire. Une bien mauvaise manière de récompenser Mensa Soleïman, son hôte, de l'avoir hébergé pendant huit mois (il est vrai qu'Ibn Battuta lui reprochait de ne pas l'avoir suffisamment couvert de dons !). On pourrait certes poursuivre sur cette lancée. On se contentera de dire que, plus tard, le colonisateur blanc ne fit rien pour modifier l'image de l'Afrique. Le cri de Johnny Weissmuller retentit encore à mes oreilles. Les aventures du Tarzan champion olympique de natation avaient enchanté certaines soirées de mon enfance religieusement passées

devant le téléviseur. J'étais alors trop jeune pour comprendre à quel point Hollywood, miroir de la société occidentale, cultivait un mythe raciste de l'Afrique, simple arrière-plan et faire-valoir des prouesses de l'homme blanc, fût-il un avatar paradoxal du Bon Sauvage des Lumières.

La littérature a parfois été plus généreuse avec l'Afrique. On aura vite fait de citer Joseph Conrad et *Heart of Darkness* ou le *Voyage au Congo* d'André Gide. Les spécialistes de la littérature de voyage trouveraient sans doute d'autres noms à rajouter à ce début de liste. Mais une question reste en suspens. Et l'Afrique ? Et l'Afrique des écrivains ? Bien sûr, une nouvelle série de patronymes nous viendrait à l'esprit, qui n'inclurait pas exclusivement Kourouma et autres Soyinka, Ngugi, Peters ou Sony Labou Tansi. On se garderait d'oublier les écrivains africains de l'époque coloniale... même si les réflexes se feraient tout à coup plus lents. Qui donc fut canonique en un âge où la parole était monopolisée par l'Occident ? Ah oui, Senghor, *e pluribus unum*. Une autre question émergerait : l'Europe a beaucoup parlé de l'Afrique ; elle lui a consacré des centaines, des milliers de pages de récits en tous genres. Mais, à l'inverse, quelle place l'Europe a-t-elle trouvée chez les écrivains africains ? Une place infime : de toute évidence, la représentation des rives septentrionales de la Méditerranée

longtemps n'a pas constitué une priorité, parce qu'il s'agissait de se concentrer sur l'Afrique et parce que l'Europe de la culture – qui n'est jamais loin de l'Europe de la politique – opposait une manière de fin de non-recevoir à tout écrivain africain qui faisait autre chose que de parler de ce dont il était censé parler, c'est-à-dire de l'Afrique. Le rôle que jouent les maisons d'édition est bien entendu important. Peu de récits de voyages d'Africains en Europe. Peu de romans africains dont les personnages seraient déplacés en Europe ou incarneraient des Européens. Si la situation a évolué, ces dernières années, c'est parce qu'une partie du drame de l'Afrique s'est déplacée au nord. Le drame est même dans le déplacement. Que l'on songe au *Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome ou à *Mbèkè mi. A l'assaut des vagues de l'Atlantique* (2008) d'Abasse Ndione, par exemple.

En pratique (... et en théorie), comment aborder les représentations artistiques de l'Afrique actuelle, de son espace, de ses multiples espaces ? Vaste problème. Les quelques prémisses sommairement exposées supra m'incitent à dire que d'un point de vue méthodologique l'imagologie, qui suppose l'étude de l'Autre dans les arts et notamment dans le domaine littéraire, ne constitue pas nécessairement l'outil le mieux approprié dans un contexte où un point de vue a trop longtemps dominé, presque à l'exclusive de tout

autre : celui de l'écrivain occidental, vecteur accessoire – et sans doute innocent - de la naturalisation factice d'une suprématie de l'écrit sur l'oral. L'analyse imagologique se concentre souvent sur celles et surtout ceux qui parlent de l'Afrique de l'extérieur. Elle tend incidemment à figer l'Autre dans une altérité radicale déclinée au fil de subjectivités changeantes, le plus souvent européennes : le Kenya de Karen Blixen, le Tchad de Gide, la Gambie de Mungo Park, etc. Bien entendu, l'imagologie, conceptualisée au lendemain même des indépendances en Allemagne et au Benelux, développée ensuite en France entre autres, intègre le point de vue africain – on pourrait par exemple se livrer à une analyse des représentations de la Côte d'Ivoire chez Kourouma ou Adiaffi ou Dadié – mais la question d'une mise en commun des différents points de vue, de leur intersection, voire de leurs interactions, resterait en suspens.

C'est en conservant à l'esprit ce type d'enjeux que je me suis efforcé ces dernières années de théoriser une géocritique, qui explorerait le carrefour de toutes ces représentations, que l'on pourra qualifier d'endogènes, d'allogènes, d'exogènes. Le Congo ne serait plus celui de Conrad, mais celui de Conrad et de Sony et de Gide et de Mudimbe et de Ngandu, etc... Et j'avoue que l'Afrique que je connais encore si mal, mais que je découvre avec fascination au fil de séjours répétés en Gambie, au Burundi,

au Burkina Faso, en Côte d'Ivoire à coup sûr dans un proche avenir, se situe au cœur de mes réflexions, au cœur, oui. J'ai écrit une bonne partie de *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Minit, 2007) aux Etats-Unis, avec mes réflexes d'Européen, mais avec une partie de mon attention délibérément dirigée vers l'Afrique, où la géocritique pouvait constituer un apport de quelque intérêt. Les doctorants avec qui j'ai eu le bonheur de travailler à Limoges m'ont beaucoup appris, beaucoup apporté. Parmi eux, il y a eu Pierre Gomez, dont la thèse soutenue en 2005 portait sur une géocritique de la Gambie. Dans l'absolu, il s'agissait de la première thèse assez audacieuse pour intégrer la fragile nouveauté. Il y a eu Bi Kacou Parfait Diandue, dirigé conjointement par Gérard Lezou Dago et par Juliette Vion-Dury, avec qui j'ai beaucoup échangé lors de ses séjours limougeaux, doctoraux et post-doctoraux. Bi Kacou Parfait Diandue a par la suite réfléchi à la notion de *topolecte*, appliquée à Kourouma et à son pays natal. Il organise aujourd'hui un colloque consacré à une géocritique de l'Afrique, qui se décline sous les formes les plus variées, les plus passionnantes, à travers une vingtaine de communications, qui ouvrent un chantier prometteur dont l'objectif est de sonder le carrefour que j'évoquais à l'instant. Je lui suis reconnaissant d'avoir organisé cette manifestation à la fois ambitieuse et courageuse et remercie les collègues qui ont accepté de l'animer.

COMITE SCIENTIFIQUE DU COLLOQUE

Email : baobab_uc[at] revuebaobab.org

- 1- Pr. DIOP Papa Samba (Université Paris XIII)
- 2- Pr. FONKOUA Romuald (Université Marc Bloch
Strasbourg)
- 3- Pr KANDJI Mamadou (Université Cheick Anta Diop,
Dakar)
- 4- Pr. KAPLAN Elisabeth Ann (Sunny Stony Brook
University, New York)
- 5- Pr KOUAKOU Jean Marie (Université de Cocody,
Directeur de publication)
- 6- Pr. LEZOU Dago Gérard (Université de Cocody)
- 7- Pr MWAMBA Kabaculu (Université Gaston Berger,
Saint-Louis)
- 8- Pr NAUDIILLON Françoise (Université Concordia
Montréal)
- 9- Pr RAYNAUD Claudine (Université François
Rabelais, Tours)
- 10- Pr SERY Bailly (Université de Cocody)
- 11- Pr TUZYLINE Allan (City University of New York,
New York)
- 12- Pr WESTHAL Bertrand (Université de Limoges)

COMITE D'ORGANISATION DU COLLOQUE

Email : rédaction [at] revuebaobab.org

- 1- Pr BOHUI Djédjé Hilaire (Université de Cocody, Lettres Modernes)
- 2- Dr COULIBALY Adama (Université de Cocody, Lettres Modernes)
- 3- Dr COULIBALY Daouda (Université de Bouaké, Anglais)
- 4- Dr DIANDUE Bi Kacou Parfait (Université de Cocody, Lettres Modernes)
- 5- Dr FIEDO Ludovic (Université de Bouaké, Philosophie)
- 6- Dr N'GORAN Koffi David (Université de Cocody, Lettres Modernes)
- 7- Dr N'GUESSAN Kouadio Germain (Université de Cocody, Anglais)
- 8- Dr SYLLA Abdoulaye (Université de Cocody, Allemand)
- 9- Dr YEO Lacina (Université de Cocody, Allemand)
- 10- Dr TANOHI Laura (Université de Cocody, Espagnol)

A- LA SPATIO-TEMPORALITE

**En coulisse des lieux de mémoire dans
La fabrique de cérémonies de Kossi Efoui**

Caroline GIGUÈRE

Université de Montréal/Université de Ouagadougou

En mémoire d'une fenêtre avec vue sur ma première vraie fumée de vrais pneus brûlés.

« Je cherche les coulisses, la vérité, Lucia, si je suis dans cette nuit, c'est pour chercher les coulisses. Si je trouvais les coulisses, je me vêtirais d'un costume de revenant et d'un méchant masque style arts premiers, je ferais reculer le metteur en scène jusqu'à la crise cardiaque, et tout s'arrêterait. » (Efoui, 2001, p. 153)

L'ambitieux projet de Pierre Nora sur les lieux de mémoire français aura permis, malgré les critiques dont il a été l'objet, d'envisager l'espace dans sa triple dimension : matérielle, symbolique et fonctionnelle (Nora, 2000, p. 37). C'est en fait en tant que lieu symbolique où la mémoire africaine trouve un ancrage référentiel que le roman africain « réaliste » a été le plus généralement lu. Monument de papier, il peut être considéré comme un récit du passé dénonçant l'histoire coloniale et revalorisant la mémoire « africaine », qu'on la dise « traditionnelle » ou « orale ». Selon cette perspective, l'espace romanesque a été investi

25

afin de corriger le regard occidental à l'aune duquel s'étaient définies les images de l'Afrique, images que Valentin Yves Mudimbe a bien circonscrites dans *The Invention of Africa*³. Une première génération de romanciers africains, pour reprendre la périodisation de Sewanou Dabla⁴, a ainsi tenté de se réapproprié un espace symbolique jusqu'alors dominé par le colonisateur. S'inspirant des chantres de la négritude, plusieurs écrivains s'emploient ainsi à désigner l'espace sous ses patronymes africains et opposent la ville moderne marquée du sceau d'une rupture de la mémoire, aux villages, lieux d'une mémoire authentique, encore enracinée dans des traditions ancestrales qu'on voudrait préserver. Ces écritures de l'espace ont été relayées par une critique eurocentriste d'abord, afrocentriste ensuite, qui, dans un cas comme dans l'autre, sous le poids d'un programme idéologique plus ou moins avoué, reconduisaient un regard monologique sur l'espace.

Depuis les années 70, certains romanciers contournent ou repoussent cette volonté de transposition plus ou moins déclarée de l'espace humain en littérature et s'adonnent

³ *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1998.

⁴ *Nouvelles Écritures Africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

plutôt à une transfiguration des lieux, transfiguration à travers laquelle les frontières entre imaginaires et réalité deviennent poreuses. La référentialité des repères spatio-temporels servant d'ancrage au caractère engagé du roman africain est ainsi remise en question au profit d'une valorisation du caractère transgressif de l'espace dans le sens où la géocritique l'entend : « Du fait du poids de son histoire, l'espace est compossibilité, conrescent d'éléments hétérogènes qui font masse. Les lieux ne peuvent être perçus que dans le volume pluridimensionnel de l'espace temps, d'un espace élevé au carré du temps. » (Westphal, 2007, p. 229). Depuis l'anti-épique de Yambo Ouologuem (1968) jusqu'aux fables burlesques de Sony Labou Tansi, ces romanciers africains, s'ils maintiennent une position d'auteurs engagés ou d'hommes engageants, selon le mot sonyen, ne le font plus en proposant un pacte de lecture réaliste, mais à travers un éclatement de la spatio-temporalité qui donne à lire le chaos des violences coloniales et postcoloniales.

Le roman *La fabrique de cérémonie* de Kossi Efoui, s'inscrit dans ce type de rapport postmoderne à l'espace que définit bien Bertrand Westphal en ce qu'il met en scène des pays aux contours flous, des espaces urbains désaffectés, des quartiers rasés, des fragments de monuments sur lesquels la nature reprend ses droits... Les frontières héritées de la

colonisation étant d'emblée décrite comme les fruits d'une « cabale cartographique » (Efoui, 2001, p. 62)⁵, les lieux romanesques se révèlent à travers regard halluciné que le narrateur porte sur un pays qu'il soupçonne d'être fictif quand ce n'est pas à travers les images médiatiques d'une Afrique en ruines, sans cesse redécoupée et renommée à la faveur de l'économie néocoloniale (f, p. 249). Dans les deux cas, l'espace est décrit à la fois comme réel et fictionnalisé, et ce, à différents moments de son histoire. Cette écriture à la fois stratigraphique⁶ et « déréalisante »⁷ de l'espace nous amène à nous demander si le roman peut continuer d'être considéré comme un « lieu de mémoire ». En fait, comment

⁵ Afin d'alléger la lecture, les références au roman à l'étude seront désignées dans la suite du texte, entre parenthèses, par la lettre f suivie de la page citée.

⁶ Nous employons le terme dans le sens de Bertrand Westphal : « Comme l'espace n'existe que dans la verticale constamment réactivée de ses strates temporelles, la géocritique aura une vocation archéologique, ou mieux, stratigraphique. » (2007, p. 199).

⁷ Bertrand Westphal s'inspire ici de Baudrillard pour décrire l'espace du roman postmoderne : « Le récit se cherche, de même que l'espace. L'espace se complexifie et se diversifie, de même que le récit [...] la déréalisation de l'espace entraîne sa fictionnalisation. La fictionnalisation généralisée (le simulacre dont parlait Baudrillard) introduit nécessairement la littérature et les autres formes d'arts mimétiques dans un ordre original, qui suppose une nouvelle approche du réalisme. Ce nouveau réalisme se traduit par la référence à une réalité affaiblie, qui se distingue à peine de la fiction » (2007, p. 264).

la représentation d'une réalité aussi « affaiblie » pourrait servir d'ancrage, aussi symbolique soit-il, à la mémoire collective dont le roman africain a longtemps été porteur?

L'Afrique mythique des lieux de mémoire

Avant d'entamer l'analyse de cette problématique dans l'œuvre de Kossi Efoui, un retour sur le concept controversé de « lieux de mémoire » s'impose. En fait, bien qu'on reconnaisse aujourd'hui à Nora le mérite d'avoir ouvert le champ de l'historiographie en lui proposant de nouveaux objets d'étude, on reproche à son projet d'avoir sombré dans l'obsession commémorative condamnée en introduction, reproche que Nora lui-même reconnaît au terme de son ouvrage dans sa conclusion intitulée « L'ère de la commémoration » (1992, p. 977-1012). Plus proche de nos préoccupations, plusieurs critiques dénoncent le peu d'importance qui y est accordée à l'histoire de la colonisation⁸. En fait, un seul article y est expressément consacré, celui sur l'exposition coloniale de 1931⁹.

⁸ Voir à ce sujet Henri Moniot « Faire du Nora sous les Tropiques ? », in *Histoire d'Afrique. Les enjeux de la mémoire*, Paris, Karthala, 1999, p. 13-26 et Kanaté Doulaye, « Une relecture des *Lieux de mémoire* au regard du vécu africain », *Notre librairie*, no. 161, mars-mai 2006, p. 9-15.

⁹ Charles-Robert Ageron. « L'exposition coloniale de 1931 » in Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984, p. 561-591.

Le passé africain apparaît toutefois de manière significative, quoique allusive, dans la présentation et l'introduction que Nora fait de ses travaux. Il y fonde la nécessité de définir les lieux de mémoire dans un contexte de « fin de l'histoire-mémoire » : « l'indépendance des nouvelles nations a entraîné dans l'historicité les sociétés déjà réveillées par le viol colonial de leur sommeil ethnologique. Et par le même mouvement de décolonisation intérieure, toutes les ethnies, groupes, familles, à fort capital mémoriel et à faible capital historique. Fin des sociétés-mémoire » (Nora, 2000, p. 23). À l'origine du concept de lieux de mémoire, il y a donc cette distinction entre les « sociétés-mémoire » que Nora appelle aussi « sociétés dites primitives ou archaïques » (2000, p. 24), porteuses d'une « mémoire vraie, sociale et intouchée » (2000, p. 24) et « nos sociétés condamnées à l'oubli parce qu'emportées dans le changement » (2000, p. 24). Le type de rapport au passé qu'entretiennent les sociétés africaines est, en ce sens, circonscrit par le renvoi fantasmatique à une mémoire « immédiate », permettant l'« identification charnelle de l'acte et du sens » (2000, p. 24) opposée à une conception de l'histoire définit en tant que « trace, distance, médiation » (2000, p. 24). Nora reconduit ainsi la dichotomie plaçant d'un côté une Afrique mythique gardienne d'une mémoire intouchée, installée dans l'oralité, régie par la corporéité; et

de l'autre côté un Occident séparé de ses « sources » par l'écriture de l'histoire et ses monumentales archives. Les oppositions réductrices de la mémoire et de l'Histoire; de l'oralité et de l'écriture; de l'Occident et de ses « ailleurs » se trouvent reconduites dans la même tentative définitoire. En somme, les applications du concept de lieux de mémoire, tant en raison du contexte « franco-français » qui les ont inspirées que des stéréotypes dont ils sont héritières, semblent dissuader de s'inspirer de la pensée de Nora pour une analyse des phénomènes africains.

À travers sa représentation des lieux, le roman *La fabrique de cérémonie* travaille particulièrement à déconstruire ce mythe de l'Afrique en tant que « société-mémoire », mythe sur lequel Nora s'appuie dans l'élaboration de sa théorie. Manière de version « postmoderne » du Cahier d'un retour au pays natal, *La fabrique de cérémonies* met au contraire en scène des mémoires individuelle et collective qui se cherchent, qui doutent et qui s'inventent. La trame narrative se résume autour de la trajectoire du narrateur Edgar Fall, engagé par *Périples* magazine, « guide du tourisme insolite, choc et hard » (f, p. 21), pour repérer les lieux des prochaines expéditions destinées aux globe-trotters en quête de sensations fortes. Ayant quitté son pays adolescent pour des études en ex-URSS, le narrateur ne cesse

de se questionner sur les motivations qui l'amènent à rentrer au pays alors qu'il s'était promis, apprenant le décès de sa mère, de ne plus quitter son appartement bordélique d'un « huitième étage-grenier » parisien. La « mission » commerciale confiée par Périple magazine consistant à trouver « le grand style qui fera vendre la terre crotteuse, le ciel empoussiéré, la mer déjetée, sans doux roucoulement de vagues mais avec des cacas cailloux, des pays entiers qui n'ont jamais été riche en fruits » (f, p. 33) cède le pas à la réminiscence du roman familial¹⁰ du narrateur. Les lieux romanesques dévastés que traverse Edgar Fall donnent ainsi à lire le redoublement d'une mémoire collective et d'une mémoire personnelle se rejoignant sous le signe de la violence. La destruction du Quartier Nord correspond en ce sens à l'imposition d'une amnésie collective qui consiste à nier l'existence d'une geôle souterraine surnommée Tapiokaville dans laquelle un nombre incalculables de prisonniers auraient trouvé la mort. En filigranes, les ruines de ce même quartier renvoient le narrateur aux souvenirs d'une enfance marquée par l'absence du père et la

¹⁰ Nous utilisons l'expression selon sa définition freudienne : « fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe. » (Laplanche et Pontalis, 1967, p. 427)

prostitution de la mère. Les vestiges du quartier témoignent donc de l'Histoire avec sa grande Hache et de celle, petit h, de la jeunesse du narrateur.

L'origine impossible

La terre africaine qu'Edgar Fall retrouve n'est ni hospitalière, ni même familière : elle n'est ni le lieu de l'origine mythique à retrouver, ni celui où pourrait s'ancrer son identité personnelle :

« 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 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'avait 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 inconsciente de se souvenir. De quoi? D'un pays, quoi un pays, dont il n'avait jamais connu que les déguisements sur les cartes de géographie chargées de jaune or, de vert fondant... » (f, p. 59-60)

Le pays natal n'est pas perçu en termes d'identification ou même de retrouvailles : il est au contraire le révélateur d'une place vide à l'intérieur du narrateur. D'emblée, l'origine est problématique et le désir de se souvenir achoppe sur l'impression de ne pas appartenir à la terre « nourricière ». Le

fantasme d'une mémoire qui ferait corps avec la terre est ainsi réduit à ce qu'il est, c'est-à-dire une illusion :

Le pays, cette illusion : dès qu'on débarque, d'être appelé à écrire une nouvelle geste d'explorateur dont on serait soi-même le héros donnant à cette terre, partageant avec elle comme avec une épouse, son nom propre. Cette illusion qu'ici une virginité éternelle et cachée nous ferait signe, promesse de notre propre nouvelle naissance. (f, p. 65)

Il n'y a pas d'âge d'or de la culture africaine ni d'enfance idyllique avec lesquels renouer : la mémoire est toujours-déjà tronquée, confisquée, blessée.

La nature africaine associée dans l'imaginaire exotique à la féminité et à la fertilité (à l'espace vierge à conquérir), de même que les images publicitaires d'une Afrique touristique, sont systématiquement détournées par les descriptions spatiales. L'écriture d'Efoui procède en fait à un renversement des topos exotiques et touristiques que sont le vent, la plage, la mer et le soleil. Dans *La fabrique de cérémonies*, ces espaces se déploient plutôt en un réseau figuratif associé aux violences de l'histoire et aux blessures de la mémoire qui en découlent. En fait, c'est sur la plage qu'avaient lieu les exécutions publiques auxquels le narrateur a assisté enfant. C'est cette même plage qui revient dans le délire de Johnny Quinquéliba, ancien détenu de la prison

souterraine de Tapiokaville, répétant sans cesse à sa libération « Mon Dieu, comme la plage a changé » (f, p. 46, 50, 187, 230). Prolongement de la plage, la figure de la mer représente les forces d'une nature qui tente sans succès de laver les traces d'une histoire sanglante :

La mer qui, aujourd'hui, vient laper le socle du Monument de l'An I de Paix, puis reflue, mangeant sa propre plage, prêtant main-forte pour effacer, laver tache après tache les parcelles de terre qui portent encore trace de vieilles saletés humaines. Plus elle lave, plus elle avance, plus elle monte, plus elle désespère de trouver une parcelle sans tache où se retirer, pour qu'enfin prenne définitivement forme une nouvelle terre baptisée. C'est alors que lui vient l'envie nostalgique de cette époque lointaine où ses eaux ne s'étaient pas encore retirées, où elles couvaient la promesse d'une terre sans blessure. La mer colère, coupable peut-être de s'être, un jour, retirée trop tôt, ou par accident, qui sait. (f, p. 84)

La mer, si elle prend indistinctement d'assaut les lieux de mémoire coloniaux (les bâtiments de l'époque et l'Église Notre Dame des Sept Douleurs) et les monuments de la dictature postcoloniale (les Monuments de l'An 1 de Paix), montrant ainsi le caractère factice de toute entreprise commémorative. Les eaux qui ravagent le monumental donnent à lire l'impermanence et le non-sens des

commémorations forcées. Toutefois, contrairement aux théories du retour aux « sources », il n'y a pas dans l'écriture d'Efoui, par delà ces lieux de mémoire, d'espaces originels ou natures avec lesquels renouer.

En fait, la figure marine ne restaure pas quelque ordre naturel que ce soit et révèle plutôt l'impossibilité de repartir d'une origine monolithique pour donner un sens au présent :

« La mer pousse et la terre cède. [...] La mer pousse et la terre cède, ou plutôt un hasard pousse la mer, pareil au hasard qui l'a fait se retirer il y a longtemps, à un commencement, pour dégager les continents, à un quelconque des multiples commencements que les hasards suscitent sans plus se soucier de la suite. Les hasards ne se soucient ni de la suite, ni de la fin. Ils ne président qu'aux commencements, abandonnant immédiatement ce qu'ils mettent au monde. Seuls les hommes croient voir des esquisses de sens, les indices d'une progression, les signes indicateurs là où ils ne font que compiler, juxtaposer, échelonner des commencements sans fins, ne parvenant à bout d'efforts qu'à tracer un labyrinthe clos où l'on croit voir un destin alors qu'on s'applique à toujours tourner dans le même sens, repassant aux mêmes endroits tandis que le souvenir du passage précédent est déjà gommé, est réduit de temps à autre à ceci : une vague sensation de déjà-vécu. Cette impression d'avoir été doublé par son propre souvenir. » (f, p. 99)

Il n'y a donc pas une origine avec laquelle renouer, mais une multiplicité de commencements et plus encore, il n'y a pas de refondation possible du monde à partir d'un déluge purificateur, puisque l'ordre naturel ou divin est

discrédité au profit de la loi du hasard. Aussi loin qu'on tente de remonter, la quête d'un passé mythique duquel repartir est vouée à l'échec.

Dans l'écriture d'Efoui, l'espace apparaît d'emblée comme pluriel, la représentation qui en est faite n'est pas monologique, elle est multifocale. Le regard sur les lieux ne se limite pas au présent d'Edgar Fall retrouvant son pays natal. Les descriptions spatiales du narrateur constituent des pré-textes au déploiement d'analepses ou à l'intégration de différents discours sur l'espace et son histoire. Ainsi, la place vide qu'évoque chez le narrateur devant le paysage qu'il retrouve en arrivant au pays est « remplie » par une parodie des discours géographiques et historiques. Le pays est placé à distance dans le temps et dans l'espace, à travers l'histoire de sa cartographie et de ses découpages successifs, de la Conférence de Berlin aux gommages successifs qui finissent par le fondre au pays avoisinants et le faire ressembler à une tache sombre en forme de champignon nucléaire (f, p. 63, 64, 185, 187). De même, derrière l'actualité des bâtiments coloniaux mangés par la mer, la narration fait revivre les célébrations de l'élite coloniale sur les terrasses (f, p. 90), puis remonte plus avant dans l'histoire jusqu'aux récits des explorateurs parlant du « pays de Guinée » (f, p. 92). La complexité de l'espace se révèle ainsi à travers les analepses,

mais aussi par la projection de futures cartographies : « Le pays sans nom, tache sombre en forme de champignon sur la carte, a été récemment reconfiguré (dans le cadre d'une opération baptisé Aufklärung), c'est-à-dire découpé en parcelles horizontales et réparti entre plusieurs sociétés privées de déminage dont les noms ont vite servi à désigner les lieux » (f, p. 249). Les descriptions du pays natal sont ainsi diffractées à travers le temps et les instances productrices de discours sur lui. L'écriture romanesque ne reconduit pas un regard monologique sur l'espace : le regard afrocentriste rêvant d'un retour à l'origine, comme le regard eurocentriste du colonisateur, sont mis à distance.

En somme, l'écriture d'Efoui déconstruit les lieux de mémoire consacrés, qu'ils s'agissent des monuments coloniaux ou néocoloniaux, des images idylliques de l'Afrique précoloniale, ou des représentations cartographiques. Ce faisant, les lieux romanesques témoignent de l'impossibilité de retrouver ces « sociétés-mémoires » dont parle Nora, mais plus largement, de par le déploiement des strates qui les constituent, ils donnent à lire la difficulté d'établir ou de rétablir une mémoire tant individuelle que collective alors que les traces de violence multiforme domine l'espace. Dans ce contexte, l'anamnèse est en fait un processus dont les tracés labyrinthiques n'ont

souvent d'autre sens que l'éternel retour. Tout au plus la quête mémorielle conduirait-elle à ce sentiment d'inquiétante étrangeté naissant de lieux familiers dont on découvre soudainement la face cachée, de souvenirs dont on soupçonne qu'ils sont inventés.

L'envers du décor

Dans *La fabrique de cérémonie*, tous les espaces sont en fait soupçonnés d'être les décors d'un « téléspectacle géant, collectif et perpétuel... » (f, p. 120) à l'image du reality-show qui envahit les écrans du pays. En fait, par la médiation de télévision, mais aussi du cinéma, de la photographie et des arts pictural et sculptural, les lieux romanesques sont « déréalisés ». La figure de l'envers du décor, ou des « coulisses », pour reprendre la citation que nous avons placée en tête de cet article, informe l'espace romanesque dans son ensemble. La cartographie qui découpe l'espace selon des frontières bien délimitées cache une réalité où les pays s'affrontent et s'effondrent; la pierre des monuments de l'An1 de Paix masquent la chair meurtrie des combattants; derrière, ou plutôt sous le Quartier Nord qu'a habité le narrateur durant son enfance se trouve Tapiokaville, la prison souterraine; les bars qu'il visite la nuit se transforment en salon de coiffure le jour; les mêmes bars n'étant que les

devantures de commerces illicites contrôlés par les nouveaux barons de la violence.

L'arrêt sur image est une des techniques cinématographiques que le romanesque emprunte pour dévoiler cette double nature des espaces mis en scène. Le narrateur s'imagine à plusieurs reprises que son insoutenable périple sera interrompu par un metteur en scène s'écriant « Coupez ! » (f, p. 2001, 88-89, 151, 152) :

« Coupez! Et j'aurais vu les gros câbles, les rails, les cameras, et peut-être même aurais-je pu apercevoir la gueule célèbre du metteur en scène juché sur son tabouret et, sans au revoir, je me serais retrouvé à rire dehors, mélangeant mon rire à celui des enfants jouant dans une vraie rue » (f, p. 94)

Ces intrusions du cinéma dans le roman provoquent des « décrochages » qui désamorcent l'effet de réel qui pourrait se dégager des descriptions spatiales par ailleurs assez « réalistes ». Dans la même logique de distanciation, le narrateur, tout en étant homodiégétique, se place en marge de l'Histoire, se définissant comme « l'intrus du scénario, le passant dont la divagation n'a jamais été prévue dans les scènes de figuration (f, p. 88). Ainsi, comme dans *La polka*, le premier roman d'Efoui, le narrateur ne trouve pas sa place dans les lieux déconstruits pas les violences coloniales et postcoloniales : il y est sans cesse « déplacé ». Or, comme le

postule Ricoeur, « se placer et se déplacer sont des activités primordiales qui font de la place quelque chose à chercher. Il serait effrayant de n'en point trouver. Nous serions nous-même dévastés.» (2000, p. 185) En ce sens, le principe de l'envers du décor structure non seulement la topographie, mais la construction romanesque en général. L'écriture de l'espace devient, comme le postule Yuri Lotman, une clé pour l'interprétation générale de l'œuvre : « le modèle spatial du monde devient dans ses textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales (1973, p. 313). Pour reprendre le mot de Ricoeur, le narrateur est dévasté, à l'image des lieux qu'il traverse sans y (re)trouver sa place.

Plus généralement, le principe de double identité des espaces affecte le schéma actantiel du roman. En fait, le roman familial du narrateur s'éclaire au fur et à mesure que se confirme dans le récit l'existence de Tapiokaville et de ses acteurs, cet envers du décor qui a été la scène secrète d'innommables violences. Au principe du décor s'adjoint celui du masque qu'ont pu porter des personnages jouant double rôle dans la grande et la petite histoire. Comme Kossi Efoui l'affirme en entrevue, ce jeu de masque, plus que de dévoiler la véritable de l'identité jette le doute sur l'identité elle-même : « La façon dont le comédien joue avec le

masque, le personnage, ne révèle pas une quelconque vérité ni du masque ni de son propre visage, mais jette le doute sur le vérité supposé du visage : lorsqu'il enlève le masque, c'est pour que son propre visage apparaisse comme un masque. » (Efoui, 1998, p. 1). Ainsi, le dévoilement de l'identité du Général Tapioka s'avère être une double révélation pour Edgar Fall qui reconnaît M. Halo, le souteneur de la mère prostituée, souteneur à qui il ressemble étrangement... La naissance du narrateur, dont on prétendait qu'il n'y avait rien à raconter puisqu'il « ne s'est rien passé » (f, p. 129) devient l'origine douteuse, voire monstrueuse à laquelle il ne peut s'identifier.

La quête identitaire du narrateur qui demandait à sa petite tante, alors qu'il était enfant, de lui raconter l'histoire du père disparu, s'opacifie. L'allusion au fait qu'il pourrait être le fils d'un tortionnaire compromet le roman familial qu'il s'était construit autour des dires de la tante et de la mère. Le doute s'installe sur tout sentiment de reconnaissance, ce petit miracle de la mémoire heureuse, pour reprendre les termes de Ricoeur, puisque le passé est enfoui sous le poids de la violence tant structurelle que privée. L'anamnèse du personnage se fait alors sous le signe de la mise en scène hypothétique :

« Mais le besoin de se souvenir, de revivre, est demeuré présent. Comme ce membre fantôme dont l'amputé ressent encore la présence. Et l'acte de se souvenir s'est travesti, s'est rendu acceptable, indolore dirait-on, en s'appropriant le présent. Non pas le passé. Comme si l'on faisait un double de chaque instant. Une copie instantanée de chaque fait chaque geste inachevé, chaque parole, dès la première syllabe prononcée, au centième de seconde, pour entretenir mécaniquement un réflexe insensé de mémoriser [...] Pour créer une illusion de ralenti afin que tout, intention, acte, sentiment, impression, parole, coïncide avec la plus petite mesure du temps, le plus infime présent possible, C'est vivre double, Quand la mémoire s'immobilise et qu'on ne peut plus faire confiance qu'à la répétition simultanée de ses actes [...] Un effort pour freiner la vie elle-même dans son empressement à se retirer. » (f, p. 177)

Le souvenir est ainsi toujours soupçonné, comme les lieux qui le suscitent, d'être un trompe-l'œil : la topographie se déploie en tant qu'espace scénique où se jouent et se rejouent le drame et les fantasmes d'une société réduite au spectacle globalisé, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Guy Debord (1992,[1967]).

Les discours sur le passé que véhiculent les lieux de mémoire, qu'ils soient matériels (les statues, les places, les monuments) ou symboliques (les hymnes nationaux, la cartographie, la toponymie) sont ainsi mis à distance comme tant de fictions où l'histoire avec un grand et un petit h sont tout aussi légitimes. Les témoignages télévisés, censés servir de cérémonie de pardon, sont ramenés à ce qu'ils sont : « Ce

n'est pas un tribunal, c'est un parloir à ciel ouvert. Un mélange de tribune libre et de confessionnal en direct. Une cérémonie d'échange de maillot à la fin d'un match ou vainqueurs et vaincus font allégeance à la dure loi du sport sans en rajouter. » (f, p. 119) Les sacro saints témoignages sur la fidélité desquels repose toute la prétention à la vérité du discours historiographique (Ricoeur, 2000, p. 295) sont déconstruits par leur mise en scène télévisuelle dans laquelle se spécialise le personnage de Wang Lee, « négociant en événements biographiques » (f, p. 98). La parole des témoin, plutôt que de fonder la légitimité de l'Histoire, devient réplique de théâtre, toujours-déjà fictionnelle, et son seul but serait d'affirmer une place (illusoire) dans le langage :

Dans cette cataracte de paroles, comme dans tout ce qu'on appelle converser, ici ou ailleurs, il y a ce moment nécessaire où chacun fait son solo, où chacun révèle ce qu'il souhaiterait désigner aux yeux de tous comme sa part intime, son for intérieur, forcément lumineux, le centre d'intérêt, ça s'appelle le respect : moi-même qui vous parle. [...] quels que soient les mots, tout ce qu'on appelle converser, ce commerce, n'aurait d'autre but que de ménager ces instants mémorables où l'on aura trouvé moyen de placer, l'air de ne pas y toucher : moi-même qui vous parle. Chacun disant ce qui me hante, quoi me hante, quel destin forcément singulier, quelle

épitaphe rêvée, quel roman, chacun avec ses manières de demi-mots et de demi-pauses mystérieuses [...] n'importe quel groupe de mots revêt ce sens unique, obligatoire : moi-même qui vous parle. (f, p. 168)

Écrire au second degré

En ce sens, l'écriture de Kossi Efoui s'affirme définitivement comme l'exercice d'une « connaissance au second degré » pour reprendre la terminologie de Marc Angenot. Les discours sur le passé que véhiculent les lieux de mémoire, discours colonial, néocolonial, médiatique, touristique, testimonial, sont intégrés de manière critique au discours romanesque qui les place en concurrence ou du moins en concomitance, pour en révéler le caractère partiel, voire partial :

La littérature ne sait faire que cela : rapporter au second degré cette cacophonie interdiscursive, pleine de détournements et de glissements de sens et d'apories plus ou moins habilement colmatées. Elle ne peut que manifester ce qui se dissimule sous la logique apparente du discours social, c'est-à-dire l'incapacité ontologique où il est de connaître le réel historique de façon stable et cohérente, sans affrontements irréductibles entre les « visions du monde » qui l'habitent,

sans « vices cachés » dans les systèmes et les explications et sans encourir à la malencontre du réel (Angenot, 1991, p. 18).

Le discours romanesque s'affirme conscient de son caractère fictionnel, puisque le narrateur Edgar Fall, ne prétend (r)établir aucune vérité et qu'en conclusion il affirme : « Peut-être qu'aujourd'hui j'invente les chose ainsi. Peut-être que j'invente cette naissance où il ne s'est rien passé, cette naissance pour le cas où, agréable façon de m'imaginer définitivement outsider [...] Edgar Fall né pour le cas où... [...] Peut-être ai-je tout simplement du mal aujourd'hui à m'avouer que je suis revenu sans raison » (f, p.229-232). Le brouillage entre fiction et réalité que Westphal attribue à la littérature postmoderne (2007, p. 172-180) est pleinement à l'œuvre dans *La fabrique de cérémonies* : l'écriture romanesque attire l'attention sur la dimension fictionnelle des discours savants sur le passé sans prétendre à plus de légitimité.

La mémoire ainsi mise en scène par le roman est loin de s'inscrire dans un rapport de référentialité et ne prétend pas à corriger l'Histoire. En tant que connaissance au second degré, le discours romanesque sert plutôt à déconstruire la prétention des discours sur le passé et à en démontrer l'aspect théâtral, spectaculaire. Cependant, ce primat du spectacle n'est pas sans lien avec la réalité, il s'agit même d'une forme

de (nouveau) réalisme, puisqu'il rend compte d'une société dans laquelle : « Il [le spectacle] n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle [...] Le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. » (Debord, 1992, p. 17)

En ce sens, si le roman est lieu de mémoire, ce n'est pas en tant qu'il prétend témoigner d'une vérité sur le passé ou commémorer certains événements historiques. La fonction mémorielle du romanesque s'exerce plutôt selon la définition première que Pierre Nora donnaient des lieux de mémoire : « les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille » (2000, p. 20). Plus qu'une tentative de conserver ou de rétablir l'histoire, le roman est porteur d'un métadiscours sur les possibilités de mise en récit du passé. La « mémoire » que la topographie romanesque donne à lire n'est donc pas celle d'un passé précolonial dont l'authenticité serait à prouver, ni celle revendicatrice née des violences coloniales, ni même celle de quelques drames modernes en particuliers. Le roman est plutôt le lieu symbolique, la scène imaginaire où ces mémoires travaillent les unes avec ou contre les autres. L'envers du monumental, les ruines d'une prison souterraine dont on voudrait nier l'existence, la nature impuissante à laver les violences de

l'Histoire, les décors d'une émission de témoignages, en somme la stratification et la déréalisation de l'espace sont les signes qui donnent à lire l'illusion qui serait de prétendre saisir le passé une fois pour toute, de dire la vérité toute la vérité sur ce qui est advenu. La mémoire qui est mise en scène ou plutôt en question et qui se construit ou plutôt se déconstruit dans La fabrique est toujours-déjà en fuite, en quête d'elle-même. Elle se lit à travers les lieux, manière de décors d'un théâtre trop réel dont les horreurs dépassent l'imagination.

**La sémiologie sociale de la ville dans l'œuvre
romanesque de Sony Labou Tansi**

CISSE Idriss,

Maître assistant. Département de Lettres Modernes

Université de COCODY (Côte d'Ivoire)

INTRODUCTION

De façon globale, on peut avancer que le roman africain classique a son usage de l'espace ; il s'agit de ce que Roger Chemain appelle « l'organisation ségrégative de l'espace urbain », détectable par exemple dans *Ville cruelle* où Eza Boto oppose « le Tanga commercial et administratif » à « l'autre Tanga, le Tanga sans spécialité (...), le Tanga indigène, le Tanga des cases ». Si on prend pour repères la seconde guerre mondiale et les Indépendances, de part et d'autre de cette ligne, le constat est le même : avant la guerre, Karim d'Ousmane Soce Diop, comme après *Climbie de Dadie* ou encore *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, les romans, jusqu'aux Indépendances avec *Chemin d'Europe* suivent la même voie : la dichotomie spatiale. Tout se passe comme si le roman africain avait défini une fois pour tous ses canons esthétiques en ce qui concerne la description de la ville. On le voit avec Ahmadou

49

Kourouma. Le romancier ivoirien, novateur sur bien des points, reste étrangement fidèle à la division binaire de la ville ; dans *Monne, outrages et défis*, il oppose deux espaces de pouvoir : le *bolloda*, « l'appellation par laquelle le peuple désignait le hall et la place à palabres : le palais, la cour royale et par extension le pouvoir, la force, l'arbitraire des rois de Soba » (p. 14) et le « *Kébi* », ce qui signifie « les briques » et « devient partout dans le Mandingue l'appellation des sièges des administrations coloniales » (p.64)

On soutiendrait un peu facilement sans doute que la structure binaire des villes dans le roman résulte de la situation coloniale dont l'écrivain s'attache à souligner le fonctionnement. Ce n'est pas suffisant car le phénomène se prolonge bien au-delà des Indépendances. Ainsi Eza Boto, redevenu depuis *Mongo Beti* récidive dans *Remember Ruben* : « Pourtant, ici comme à Oyolo, Fort-Nègre, citadelle blanche, s'était ceinturé d'un glacis de faubourgs noirs dont l'un à l'est, Kola- Kola, monstrueusement grandi, semblait, l'assiéger, dressé sur la pointe des pieds pour le toiser, lui faire front » (p.119). Avec *Le pleurer-rire*, roman africain nouveau par excellence, Henri Lopez ne procède pas autrement ; il évoque le Plateau, « le quartier chic des conquérants » qui n'a « rien à voir avec le village ou même

Moundié, où tout le monde vit, soit dans la cour, soit sur le pas de porte, les yeux bien rivés sur la parcelle d'à côté » (p.20). Les romanciers rivalisent même dans la stylisation de la description. On passe ainsi du lyrisme de Kourouma dans sa saisie du quartier nègre, qui « du côté de la lagune, ondulait des toits de tôle grisâtres et lépreux sous un ciel malpropre, gluant », (p.25) à une véritable symbolisation de la description de la ville chez Monenembo :

Le reste, un fatras de bicoques. Paille sèche, branches d'arbres, briques d'argile, tôles rouillées se mêlent dans un bric-à-brac fou de murs tordus et de toits bas. Masures, chaumières, baraques croulantes s'enjambe chevauchent, s'embrassent, se tiennent comme pour se retenir, se tricotent en grappées de bidonvilles : un engrenage sans fin.

En s'appuyant en particulier sur des constituants syntaxiques fondamentaux, il crée un décor et réussit par accumulation tantôt des substantifs, tantôt des verbes à dramatiser la « situation ». On s'arrête un moment sur le fonctionnement de cette description.

La première phrase est constituée de termes qui assument les fonctions de thème : « Le reste » et de prédicat¹¹ : « un fatras de bicoques ». C'est une phrase

¹¹ Pour une définition de ces notions, voir Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, DUNOD, 1998, p.53

suspensive, brisée en son milieu par la présence remarquée de la virgule qui renforce la tonalité affective de l'ensemble. Celui-ci se manifeste sous la forme d'une succession de détails : les éléments cités : « paille », « briques », « tôles », etc. sont constitutifs des « masures », « chaumières » et « baraque ». L'aspect fragmentaire de leur présentation est soulignée par le recours à la parataxe: les phrases, juxtaposées, ne sont reliées pas entre elles par des connecteurs logiques. L'effet escompté est que la ville se donne comme un grand corps en décomposition.

Cette description de la ville remplit plusieurs fonctions : d'abord une fonction mimésique (les éléments énumérés par leur précision et leur exhaustivité présentent la ville comme un morceau du réel) ; ensuite une fonction sémiotique : le passage connote une atmosphère de misère (dénouement extrême) en même temps qu'il crée un contraste fort entre les deux parties de la ville.

Les pages qui suivent veulent (dé)- montrer que Sony

Labou Tansi a un autre traitement de l'espace.

La socialité des lieux soniens

On a vu que les romanciers du continent dans une large proportion sont fidèles à un usage classique de l'espace. Les pages suivantes voudront montrer que l'écrivain congolais procède différemment dans la représentation de l'espace et lui attribue intentionnellement de nouvelles fonctions.

L'espace sonien*

- Une toponymie originale

Même s'il reste vrai que la création du nom relève de l'arbitraire du romancier, il s'agit pour SONY LABOU TANSI d'un privilège dans la mesure où il s'appuie sur un capital onomastique mis au service du tissu fictionnel ; et le nom tient au lieu, à l'origine, au corps. C'est précisément, d'abord, les noms du terroir : Wambo, Mongo, Mambidi, Seko- Solo, Bazi- Bazi, Kimpaka, Makoulo, Bolola, Owando, Tsiloanga ou bien encore Zamba Town dont le suffixe en anglais ne trahit en rien son origine proprement africaine. Sony Labou Tansi use aussi de l'anagramme¹² et ruse même

¹² « L'anagramme fait surgir sous un mot l'image brouillée d'un autre. Il y a dans l'anagramme l'affirmation d'une présence parasite, non pas d'un sens autre, mais d'un signifiant autre que celui qu'on croyait lire » D.-H. PAGEAUX, *Les ailes des mots*. l'Harmattan, 1994, p.38

* Nous parlons d'espace sonien au sens où Georges Poulet évoque l'espace proustien, in *L'espace proustien*. Gallimard, Tel, 1982.

avec : ainsi sous Hozanna se révèle Brazzaville ; parfois, la dissimulation est très transparente : sous l'appellation de Pointe Rouge, le lecteur devine aisément Pointe Noire ; parfois aussi, c'est la fantaisie pure qui inspire le créateur ; la localité de Tombalbaye porte le nom du premier président du Tchad.

Les noms ne reflètent pas toujours une origine ethnique ou régionale. En effet, l'œuvre foisonne de noms hispanisants ou à forte consonance latine : Baltayonsa, Colbado, Corbani, Rooano, Valencia, Valtano. On peut distinguer ici les villes dont le nom se termine par les suffixes Norda, Norta ou Norte : Nsonga- Norda ; Huenda- Norda ; Quenso- Norta et Zouhando- Norta ; puis Hondo- Norte , Quesso-Noote ; Langa- Noote, Yamba-Noote.

La latinisation des noms tient à l'histoire¹³ ; mais légitimement, on peut formuler l'hypothèse d'une certaine homologie entre l'onomastique sonienne comme structure fictionnelle et le devenir même du nom de Sony Labou Tansi, son mythe personnel. De fait, Sony Labou Tansi est proprement une création.

¹³ Il faut avoir à l'esprit que le Portugal a su établir, le premier, des contacts durables et constants avec le Congo. Cela laisse des traces. Lire G. Balandier : La vie quotidienne au royaume Kongo du XVIème au XVIIIème siècle. Hachette, 1965, 286p.

- Une intertextualité interne

L'écriture sonienne se réfère à la répétition des noms antérieurs selon le mode de la référence bien connue dans le phénomène de l'intertextualité. Dans le cas d'espèce, c'est une figure rhétorique, la paronomase¹⁴ qui permet de préciser son insertion : ainsi, Hozanna(Z) dans Les yeux du volcan devient- elle Hosanna (S) dans Le commencement des douleurs¹⁵. Mais surtout, les villes se répètent dans un effet d'intertextualité interne : ainsi dans Les yeux du volcan : « Youri Argandov était originaire de Nsanga-Norda. Ses acolytes pouvaient donner à sa découverte le nom qui leur chantait. Valancia, Baltayonsa, Hozanna et Westina riaient, mais c'était par pure méchanceté. » On sait que ces villes apparaissent pour la première fois dans l'œuvre sonienne dans Les sept solitudes de Lorsa Lopez.⁴

Dans Les sept solitudes de Lorsa Lopez, le lecteur ne sait rien de Baltayonsa, si non qu'elle fait partie des « sept villes de la Côte de Valtano à Valancia »(p.78). Le jeu intertextuel lui permet d'en savoir plus, notamment dans Les yeux du volcan : « (...) Baltayonsa était à quarante- cinq kilomètres sur les cartes et les registres officiels. Nous savons tous que,

¹⁴ La paronomase consiste à reprendre un mot selon les sonorités mais sans en conserver la graphie.

¹⁵ Voir aux pages 7, 38, 83, 99, 105, 112, 116, 142 , 149.

dans la réalité des faits, Baltayonsa était bien à deux mille cent kilomètres de

Tombalbaye. » (p.150) Il en sait même davantage puisqu'il apprend dans *Le commencement des douleurs* « qu'un cataclysme y est survenu : le fleuve est mort. Plus une goutte d'eau. Une suite d'ossements et de pierres exténuées. Poissons morts. Boue morte. Crabes séchés. Ça pue horriblement. La mort est venue de l'Océan » (p.121). On remarque que l'intertextualité dans ses effets peut conduire à des vertus d'apaisement : c'est ainsi que l'opposition légendaire entre la Côte et Nsanga- Norda qui structure le récit dans *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez disparaît dans *Les yeux du volcan* : « Le thé dégageait un parfum très doux d'herbes de Nsanga- Norda » (p.125).

La reprise fréquente des noms d'un roman à l'autre, outre qu'elle renforce la cohérence de l'œuvre, contribue à préciser le savoir du lecteur et à corriger sa mémoire. On peut déceler une autre fonction, la métadiscursive, car au –delà de la connivence qui crédibilise les textes, la répétition des noms est pour les récits une façon de commenter leurs propres fonctionnements.

-Une topographie grotesque

L'œuvre de Sony accorde une importance exceptionnelle aux rues, ruelles, routes, croisements, places, ronds- points etc. Dans les premières pages des Yeux du volcan, on relève : pont de la Djoura ; port Léon ; la maison des Hollandais ; flèche Emile ; colline de l'Abbé- Ivonne ; Glaçons ; Kankala- Yoka ; Massa Wassy ; rochers du diable ; colline de l'Abbé- Igor ; zone des Immortels ; grand- rue des Plateaux ; Yamouwa ; rue de la Paix ; ancien marché aux Chiens ; quartier des Hollandais ; cathédrale Anouar ; quartier Haoussa ; rond-point des Musiciens ; colline des Soixante- Mètres ; bois d'Orzengi ; colline de Mawenza ; jardin Général- de- Gaulle ; lycée des Libertés etc.

L'écriture précise cette topographie grotesque par une accumulation hétéroclite d'objets et de lieux : « Et pendant de longs mois, par l'air et par l'eau, par le rail et par la route, voyagèrent murs, ponts, jardins municipaux, places publiques, piscines, gares. On dut transporter jusqu'aux eaux du lac artificiel du Village des Passions, les sept ponts- levis, les trente- neuf mausolées, les quinze arcs de triomphe, les neufs tours de Babel, les seize étoiles de Nsanga- Norda, ainsi que les douze mosquées de l'époque de notre Saint- Patron Jean Valance. On n'oublie pas le Gold Boulevard, le Palais de la Nation, le petit et le grand Capitole, les quelque

trois milliards d'os du cimetière d'Harma Horizonte, les lampadaires en or massif de lex- quartier des Onze, les septante- neuf mille arbres synthétiques du parc du Marsien où l'on disait qu'un homme antédiluvien avait été trouvé dans un pharcophage de granit. »¹⁶

Le sentiment dominant est celui d'une irréalité devant cette imagerie rabelaisienne ; c'est un « non – monde » qui est donné à voir comme une fois de plus dans *Les sept solitudes* : « (...) Le ciel, du côté de Nsanga- Norda, était zébré de milliers d'arcs – en- ciel artificiels, de signaux et de phosphorescences multicolores, éclaboussé de feux de Nsanga-Norda qui déchiraient la robe plombée de l'azur. Des nuages de ballons jaunes, rouges, bleus gravissaient le ciel en agitant leurs longues queues de plumes de veuve et en faisant tinter leur multitude de clochettes. » (p.55) Jean-François Durand¹⁷ voit juste quand il estime que « l'espace manque d'historicité » car si « les objets prolifèrent », il faut bien reconnaître que c'est dans « une sorte d'inutilité redondante et emphatique » .

Les péripéties romanesques sont le plus souvent des péripéties spatiales : « Nous lui fîmes visiter la capitale : rue

¹⁶ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, pp. 14- 15

¹⁷ Voir Sony Labou Tansi. *Le sens du désordre*. Textes réunis par Jean-Claude Blachere. Université Paul Valéry. Montpellier III, 2001, p.7

Valtaza, rue Dorbanso, rue Corbanzo, rond-point Graci, l'Opéra... Nous l'emmênames à Vatney, la cité du pouvoir. La mairie, le musée de la Nation, les camps militaires, le port présidentiel, la place du 8-Juin ; à la tombée de la nuit nous arrivâmes au palais. Nous le conduisîmes dans toutes les pièces : le salon d'armes, la galerie des diamants, le hall des Compagnons de la Révolution, le caveau présidentiel où un seul de nos onze présidents reposait en paix parce que les dix autres étaient à la fosse commune pour haute trahison »¹⁸ . Ailleurs, c'est « Estina Bronzario[qui] longea la Rouvière Verda jusqu'à l'emplacement de l'ancien pont des Monlithes. Elle souffla un moment, s'étant retournée pour contempler la mer et sa fille Valancia :l'île de Jésus, la lagune, la mission, la gare, Baltayonsa, le Bayou, le Centre, la Plazia de la Poudra, les falaises de Malsayo qui couraient en zigzag dans l'océan et lâchaient des îlots multiformes, le lac où les hippopotames dessinaient leurs masses luisantes, l'ancien port et ses carcasses de wharfs, les menhirs et, au – delà des menhirs, les îles-tombeaux, avec l'île de l'Ange qui crachait ses eaux rouges sur une brochette de pains de roches, tous vêtus du songe multimillénaire d'un torchon de ciel qui, on ne sait trop comment, trempait ses nuages dans la

¹⁸ *L'etat honteux*, pp. 9-10

flotte »¹⁹. Cette « théâtralisation burlesque » de l'espace selon les mots de Jean- François Durand, dans son aridité même acquiert une valeur de trouvaille lorsqu'on sait qu'elle relève chez Sony Labou Tansi d'un rabaissement grotesque de la ville emprunt de pourriture et d'angoisse métaphysique qui semble dessiner le destin des personnages. C'est de cela qu'il sera question maintenant.

- La ville ennemie

La ville dans son ensemble est saisie dans la quotidienneté des personnages ; sa description correspond aux différents aspects du Mal depuis le désordre, la saleté, voire le chaos jusqu'à l'hostilité ou l'angoisse. Et la pourriture, c'est d'abord un cloaque de mauvaises odeurs : « (...) Colbado, avec ses rues sans tête ni queue qui finissent parfois dans un marigot, ses immondices puantes, ses matières fécales, ses bêtes mortes, ses eaux pourries (...) »²⁰, ou encore : » Zamba-Town, ville du Sud, plus chaude à minuit qu'à midi, avec ses eaux pourries, ses nids de moustiques(...) »²¹. Dans une séquence de L'état honteux,

¹⁹ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, p. 93. Voir également *Les yeux du volcan*, p.12

²⁰ Op. Cit p. 167

²¹ *L'état honteux*, p.21

l'excrément envahit toutes sortes d'objets (gobelets, lit ou nourriture) et devient le motif d'une écriture grotesque : « Il trouve une termitière de matières fécales sur son lit, il la trouve dans sa baignoire et dans toutes les pièces du palis. Qu'on les pince nom de Dieu qu'on les pince. Pendant six mois la ville est envahie par ce caca de vos mamans(...) » (pp.86-87). A Huenda- Norda, « qui respirait la laitance et le pipi, les seuls princes vraiment heureux étaient les moustiques et les crapauds. Le reste était faux : faux hommes, faux promeneurs, faux amoureux, faux riches, faux penseurs, faux grands, faux aristocrates, faux vivants... »²²

La pourriture se lit aussi au plan moral ; dans *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez, quand Estina Benta est tuée ou quand c'est le boucher Elmano Zola qui est assassiné, aussi bien le narrateur que le père Bona font le même constat : « Valancia est pourrie » (aux pp. 23 et 45) ; dans *L'état honteux*, le narrateur est tout aussi catégorique : « (...) nous sommes la capitale mondiale de la honte et du péché, puisque maman nous sommes les maîtres du mensonge et de la méchanceté. » (p.19) ; dans *Les yeux du volcan*, la ville est aux yeux du colosse comme « un bordel qui fonctionn[e] au sentiment, à l'humeur et au hasard, loin des lois, du bon

²² *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez, p.162

sens et de la logique »(p.19) ; dans Les sept solitudes de Lorsa Lopez, à Huenda-Norda où il n' y avaient « pas d'école, pas de dispensaire, pas de marché, pas de théâtre(...), le bordel recevait un demi-million de marchands de pisse tous les quinze jours, la brasserie pondait sept millions de bouteilles de bière par jour. L'autre fonction du bordel était de servir à la fois d'école, de dispensaire et de marché »(p.162)

Incarnation de l'insignifiance, de la superficialité et de la platitude, la ville n'échappe pas à la violence des éléments de la nature : « (...) Solitudes restait la fière propriété des tourbillons de Huenda. Terre dure, livrée à toutes les arrogances de l'Atlantique, sans cœur, sans ciel au-dessus de la tête... Patrie incontestée des vautours et des roussettes que seuls mangent les incultes de Joharto... »²³, ou encore dans Le commencement des douleurs : « Quinze jours durant, le ciel tomba du ciel, changeant la terre en une véritable daube où flottait Hondo- Noote, notre ville souillée jusqu'aux racines de son intimité, pleine de la laideur des détritrus, des plastiques à la dérive, des carcasses des bêtes mortes. » (p.98).

Le personnage sonien ressent jusqu'à l'angoisse la puissance envoûtante de la ville avec sa chaleur brûlante, sa touffeur oppressante : « Et Août n'a jamais cessé d'être

²³ *Les yeux du volcan*, p. 185

août. Le mois du ciel le plus bas. Quand le fleuve et la mer s'engueulent interminablement, dans un dialogue des plus médiocres. C'est l'époque où les femmes se déchaînent. Plus de boue en août. Plus de mares dans les rues . Plus de nuées de sauterelles, plus de moustiques. »²⁴ . Mais plus encore, la ville, c'est la mort toujours présente, toujours menaçante : « Tombalbaye suintait, tel un vieux récipient troué. Les maisons avaient des allures de squelettes fouettés par la poussière et le vent. Les animaux, des chiens pour la plupart, gringalets se déplaçaient douloureusement, faisant sonner leurs os et la jointure de leurs articulations desséchées. Les arbres et le ciel présentaient la même désolation. Tout sifflait... Hommes et bêtes traînaient une quinte interminable qu'on avait du mal à distinguer du sifflement sempiternel des alizés. La ville crachait un fourmillement de cafards et de serpents de verre que les habitants, faute de pitance, mangeaient crus. »²⁵

Par une sorte de perversion dont les dirigeants semblent faire leur marque, la ville devient un anti- monde comme « Tsiloango²⁶, capitale mondiale du crime, du non- sens et de la contrebande, ville de mangeurs d'âmes et de la tête dure la plus dure du

²⁴ *Les yeux du volcan*, p.93

²⁵ *ibidem*, p.140

²⁶ *Le commencement des douleurs*, p. 130

monde, bastion de l'intégrisme mahométan, lieu d'attache du mensonge et de la folie, cité bâtie dans le dos de Dieu où serait construit, pensions-nous, l'étang de feu de la géhenne pour l'incinération éternelle des fripouilles, Tsiloango ». Pour tout dire, la ville, c'est l'enfer comme l'illustre ce passage de *La vie et demie*²⁷.

Pour décrire l'enfer, le narrateur utilise le discours du feu ; les verbes ou attributs marquant l'incandescence (avait envoyé ; envoya ; devient(2fois) ; était ; avait pris ; fondait ; forma ; clapotait ; luisait ; éclairait ; crevait ; trouvait ; flambait) et les caractérisations soulignant le sens du substantif (horrible souche ; ombre et carbone ; un grand lac de carbone ; goudron incandescent ; lumière plus intense ; bombes ennemies ; véritables ouragans ; températures atmosphériques) précisent la tonalité du passage, celle d'une fournaise ardente en rapport avec la fureur sans limite de Jean Calcium. Réalité décomposée et pesante, la ville recouvre une dimension symbolique évidente.

Dans le drame congolais du début des années 1990, c'est Brazzaville la capitale qui a structuré le rapport entre les différents protagonistes ; il s'agit d'une donnée que l'œuvre de SONY reflète largement : la puissance de la

²⁷ Le passage considéré commence à la p. 186 :< Il avait envoyé de véritables ouragans(...) jusqu'à la p. 187 : < La forêt aussi flambait déjà sous les bombes ennemies>

capitale paraît hors norme. Dans *La parenthèse de sang*, la capitale qui ne croit pas à la mort de Libertashio demande de le retrouver à tout prix : « Elle nous demande de chercher, nous cherchons. Des Libertashio ? Nous en trouverons cinquante, nous en trouverons cent. Tant que la capitale nous demande de chercher, nous cherchons. Nous ne cherchons pas pour trouver : nous cherchons pour chercher » (p.21), observe Marc un personnage de la pièce. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, les déboires de Estina Bronzario, en particulier sa mise à mort ont commencé avec sa volonté de s'opposer à la décapitalisation de Valancia. Aux yeux des autorités, la décapitalisation de Valancia est un acte de dépossession et d'usurpation du pouvoir traditionnellement dévolu aux gens du Sud.

Et l'histoire récente du Congo²⁸ est éclairante à ce propos. Grosso modo, au plan politique, deux ethnies s'opposent : au sud, les Kongo dans la région du Pool qui englobe Brazzaville, au nord, les Mbochi. Depuis la fin des années 1960, plus précisément depuis la chute de Massemba-Débat(un sudiste), le pouvoir d'Etat est aux mains des Mbochi : militaires et dominateurs, ils ont imposé un régime

²⁸ Nous tirons l'essentiel de nos informations de l'article de Phyllis CLARK- TAOUA : SONY LABOU TANSI DEVANT L'AUTEL. SES ASPIRATIONS POLITIQUES ET SON IMAGINAIRE KONGO. L'AFRIQUE POLITIQUE. 2001.(traduit de l'anglais par Nicolas MARTIN-GRENEL.

marxiste- léniniste défavorable aux Kongo plutôt portés sur le libéralisme économique. Cet antagonisme n'est pas que géographique, il est aussi et surtout idéologique et l'enjeu qui' il renferme est énorme : le contrôle direct sur le processus politique et l'accès aux ressources de l'Etat. La situation est insupportable aux Kongo qui refusent le partage du pouvoir avec des adversaires < marqués comme impurs et inférieurs par leur naissance.> Ils nourrissent un grand complexe de persécution que la mort de Fulbert Youlou et de Massemba- Débat illustre de leur point de vue.²⁹ Dès lors, la lutte politique consiste en la neutralisation des forces ennemies et en la restauration d'un royaume kongo.

Sony Labou Tansi lui-même n'était pas au-dessus de la mêlée. Il croyait en la formation d'une identité ethnique kongo ainsi qu'à sa capacité à reconquérir le pouvoir d'Etat. Initié dans une secte dont la mission principale était de veiller aux intérêts du groupe, Sony savait lier ses activités politiques à des projets politiques.

²⁹ Il faut y ajouter la mort, dans des circonstances obscures de Bayenda et de Diawara.

CONCLUSION

En mettant au jour la façon dont Sony Labou Tansi rêve l'espace, le « fabrique », c'est – à- dire l'exprime littérairement : un cloaque de mauvaises odeurs (l'excrément, la laitance, le pipi) ; des bruits discordants ; des détritrus ; une hostilité de la nature, etc. , nous avons, pensons- nous, à la fois disséqué un univers violemment hideux, celui de « mocherie », mot ou plutôt attitude individuelle de dégoût devant les choses et les êtres propre à l'univers de Sony Labou Tansi et relevé qu'il existe chez lui un répertoire de l'imaginaire spatial qui n'est pas le même que chez les autres romanciers, anciens et nouveaux. Sony Labou Tansi parvient à montrer comment par la littérature, l'homme exprime l'occupation de l'espace par son corps et les relations que ce corps entretient avec l'espace.

**Topocide d'un chronotope biomimetique :
(géo)critique de l'espace-temps colonial**

Abdoulaye SYLLA

Université de Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire)

INTRODUCTION

Professeur de lettres, écrivain, membre de l'Académie, inspecteur général de l'enseignement en mission officielle, Jean Guéhenno, fleuron intellectuel de la France de son temps, parcourt du 19 janvier au 15 mars 1953 l'Afrique Occidentale Française (AOF). Cette mission, qui est sa seconde visite sur le continent noir, donne l'occasion à l'immortel d'observer l'entreprise coloniale française, pratiquement au terme d'une action entamée depuis Montaigne (qui, soit dit en passant, avait déjà condamné l'aventure : « mécaniques victoires ! »). Le récit de voyage *La France et les Noirs*³⁰, compte rendu de la tournée, est la vision-bilan d'un télescopage de civilisation. Il apparaît comme l'aveu d'une tentative de topocide.

Pour qui voudrait étudier les métamorphoses de la chronospacialité africaine à l'épreuve de l'intrusion coloniale, *La France et les Noirs* est un excellent exemple. D'abord

³⁰ Guéhenno J., *La France et les Noirs*, Gallimard, Paris, 1954.

parce que Guéhenno, grand voyageur et spécialiste de la narration, a une pratique (arpentage et orographie) et un discours géocritiques de la durée et de l'étendue. Comme chez tout bon romancier, son récit révèle l'humanisation à travers la matérialisation du temps dans un lieu pour tout sujet. Ensuite parce que, se détachant, autant que faire se peut, de son statut de colon, Guéhenno essaie de décrypter la société coloniale avec un regard décentré. Les limites de cette tentative permettent de questionner la formation du regard sur l'être-là de l'Autre. Excellent exemple aussi parce que la nature du récit de voyage, genre participant du narratif mais sur un mode brouillé entre réel et fiction, met en crise « le régime de véridiction » car s'y confronte le rapport sensible au monde et l'art littéraire du voyageur. De même que l'on y entend une pluralité de voix (principalement celles de Guéhenno et de son devancier et modèle Stanislas Boufflers), produisant dans notre cas un espace diffracté. Enfin parce que ce récit de voyage est un moment de haute géopolitique. Il rend compte de rivalités de pouvoir sur des territoires axées sur des représentations divers. Au nombre de ces territoires la forêt et la ville.

L'étude suivante se propose de théoriser un nouveau concept géocritique³¹ : le topocide. A cette fin, elle ouvrira trois voies pour la réflexion. La première s'attachant à la chronospacialité dégagera la nature des choses. Toute colonisation étant une mise en présence – brutale – de deux mondes, nous confronterons ici la pensée du locatif et de la temporalité en vigueur dans chaque aire culturelle. La seconde, à travers deux chronotopes témoins, la ville et la forêt, analysera la référentialité fictionnelle (serait-ce la non-référentialité fictionnelle ? ou la non-fictionnalité référentielle ?), c'est-à-dire comment le territoire est la mimésis de la carte ? Et surtout pourquoi ? Enfin, la troisième voie explorera la dimension des enjeux de pouvoir contradictoire entre autochtone et colon induisant la mutation du locus africain.

Dans son ouvrage fondateur de la sociologie africaine raisonnée, *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Cheikh Anta Diop établit qu'il existe, antérieurement au contact suivi des peuples et des nations, des différences non essentielles, mais

³¹ Il convient de rappeler ici que pour nous la géocritique n'est pas une théorie postmoderne. D'où les parenthèses dans le titre de l'article. Nous l'avons toujours pratiquée dans le cadre de la modernité. Et ce, dans les suites des travaux de H. Mitterrand dont nous faisons totalement notre l'avant-propos de l'ouvrage *Le roman à l'œuvre*.

relatives entre les peuples. Différences liées « au climat et aux conditions particulières de vie ». Ainsi, « les peuples qui ont longtemps vécu dans leur berceau d'origine ont été façonnés d'une manière durable par leur milieu³² ». Ce qui lui permet de dégager deux berceaux culturels, l'un méridional et l'autre nordique, et une zone de confluence où ils se superposent. Le berceau méridional, sédentaire et agraire, auquel appartient l'Afrique, se caractérise par la famille matriarcale, l'Etat territorial, l'émancipation de la femme, la xénophilie, le cosmopolitisme, la solidarité matérielle de droit, un idéal de paix, de justice et de bonté, un optimisme exempt de toute notion de péché originel et, a pour genres littéraires préférés le roman, le conte, la fable et la comédie. Le berceau nordique, nomade et pastoral, confiné à l'Eurasie, cultive la famille patriarcale, l'Etat-cité, le servage de la femme, la xénophobie, l'individualisme, la solitude morale et matérielle, un idéal de guerre et de conquête, et une prédilection pour le genre de la tragédie. Dans maints aspects de la société, cette grille permet des analyses pertinentes³³.

³² Diop C. A., *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Présence Africaine, Paris, 1959, p. 9.

³³ Camara F. K., *Pouvoir et justice dans la tradition des peuples noirs*, L'Harmattan, Paris, 2007 ; Nding D., *Civilisation et science juridique en Afrique et dans le monde*, CLE, Yaoundé, 1982 ; Obenga T., « Sexualité,

S'il en est ainsi, et si nous tenons la colonisation pour une superposition de cultures, l'espace africain colonisé devra révéler deux toposémies antagonistes.

I/ DE NATURA RERUM

La pensée du temps et de l'espace va au-delà d'une simple réflexion sur des catégories de la perception. Elle englobe une philosophie de la Nature. C'est l'Être dans sa relation à l'Étant qui est au cœur du questionnement. Qu'est-ce que la Nature ? Qu'y sommes-nous ? A quelle place ? Dans quel but ? La réponse à ces questions indique une Weltanschauung. Qu'après F. Braudel nous pouvons instruire dans le cadre de la géohistoire qui est « l'étude d'une double liaison, de la nature à l'homme et de l'homme à la nature, l'étude d'une action et d'une réaction, mêlées, confondues, recommencées sans fin³⁴ ».

1) Géohistoire de deux chronospatialités

On aura remarqué qu'à l'habituelle spatio-temporalité nous avons substitué le néologisme barbare de chronospatialité³⁵. Ce n'est pas par snobisme académique

amour et mariage en Egypte et en Grèce dans l'Antiquité », *Ankh*, N° 14/15, Khepera, 2005-2006.

³⁴ Braudel F., *Les Ambitions de l'histoire*, Le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 103.

³⁵ Il apparaît d'abord sous la plume d'Henri Mitterand, *Zola. L'histoire et la fiction*, PUF, Paris, 1990, p. 182.

mais par une pensée rigoureuse du phénomène étudié. Dans la matérialité des faits, c'est le temps qui « contient » l'espace. Le mythe africain de la cosmogénèse dit qu'il a toujours existé une « matière » statique, opaque, dense et absolument froid, connue sous le nom de Noun³⁶ en Egypte antique et sous celui de fu chez les Mandingue. C'est l'émergence au sein du Noun du démiurge Atoum-Ré qui, rompant l'équilibre par l'irruption de la temporalité, fit exister l'Existence. Cet évènement est connu sous l'expression de « la première occasion ». Plus tard en Europe, la philosophie de Kant aboutira à la même conclusion dans sa Critique de la raison pure :

« Le temps est la condition formelle a priori de tous les phénomènes en général. L'espace, comme forme pure de toute intuition externe, ne sert de condition a priori qu'aux phénomènes extérieurs. (...) Si je puis dire a priori que tous les phénomènes sont dans l'espace, et qu'ils sont déterminés a priori suivant les relations de l'espace, je puis dire d'une manière tout à fait générale du principe du sens interne que tous les phénomènes en général, c'est-à-dire tous les objets

³⁶ Lire de Ba C. M., « Le Noun pharaonique et l'Être-là chez Sartre et Heidegger » in *Ankh*, N° 16, 2007, pp. 109-117.

des sens, sont dans le temps et qu'ils sont nécessairement soumis aux relations du temps.³⁷ »

C'est cette primauté du temps sur l'espace qu'on retrouve dans le mot chronotope chez Bakhtine qui établit ainsi la consubstantialité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la littérature, mais également la prééminence du premier.

Chronospatialité cartésienne

La tradition occidentale à laquelle appartient Guéhenno a une vision économiste de la Nature. Elle est une donnée matérielle mise à distance. Un réservoir infini de ressources et de biens divers. L'humain y est dans une position à la fois centrale, dominante et externe, donc « mesure de toute chose ». De Protagoras à Descartes, l'homme occidental a travaillé à se rendre « maître et possesseur de la nature ».

Que vous avez tort de vous méfier ! Vous croyez que nous avons un secret et que nous le dissimulons, mais nous n'avons pas de secret. Ou plutôt si nous en avons un, le voici (...). Ce n'est rien d'autre sans doute que cette « méthode », (...) que les quatre règles que proposa ce mécanicien, ce chef de conjurés qui rêvait de rendre « l'homme maître et

³⁷ Kant E., *Critique de la raison pure*, Garnier-Flammarion, Paris, 1985, p. 92.

possesseur de la nature ». C'est cette méthode, ce sont ces règles qui, en fin de compte, ont fait du blanc cet ingénieur, cet homme à mille mains, cet escamoteur, ce prestidigitateur qui vous semble miraculeusement changer la terre autour de vous.³⁸ (pp. 19-20)

Cette pensée anthropocentrique, en même temps qu'elle dispose tout ce qui n'est pas humain en artefact appropriable sur le plan juridique et exploitable sur le plan technique, transforme l'homme en organisme parasitant au sein de la biosphère. Celle-ci étant décréter dans le même élan matériau brut.

Le temps est ici perçu comme un capital qu'il faut faire fructifier et dont on pourrait éventuellement manquer. Sagittale en sa morphologie. L'adage ne dit-il pas : Time is money ? Et ce capital est paradoxalement un maître sous la férule de qui la société galope. La frénésie de l'Occident trouve son fondement dans cette soumission à Chronos. D'où l'accélération de l'histoire dans le berceau nordique. Quant à l'espace, il est également assimilé à une matière première. Son exploitation et sa transformation continues sont au cœur de l'activité humaine qui, jusqu'à très récemment, n'est pas ressentie comme source de graves perturbations. L'écologie

³⁸ Nous soulignons.

étant un courant largement minoritaire, longtemps lubie de poètes tel Ronsard.

Chronospatialité vitaliste

Le Noir vivant en symbiose avec la nature est une pensée tellement courue que c'en est devenu un poncif. Pourtant des raisons probantes soutiennent cette vision. Le négro-africain conçoit l'univers comme un tout solidaire. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, existe une continuité dont la cohésion est assurée par l'énergie vitale. En conformité avec la cosmogénèse, les marges des différents règnes embragent les unes sur les autres. L'humain n'y est qu'un anneau de la longue chaîne d'êtres. Ni à distance, ni en surplomb du reste.

Voici la manière des Dogons, (...) telle qu'ils l'imaginent, telle que l'a traduite de la langue secrète et l'a racontée à M. Marcel Griaule Ambibé Badadyi, vieillard appartenant à la tribu Arou et habitant Sanga du Haut. (...)

Quand le long masque de bois qui, dans les fêtes, figure le serpent et qui porte sur lui le nyama de la race commence de pourrir, les hommes de la tribu, selon un rite consacré, en taille un tout neuf où le nyama émigre. Mais qu'est-ce donc que le nyama ? « Le nyama, répond M. Griaule, est une énergie en instance, impersonnelle, inconsciente, répartie dans tous les hommes, les animaux, les végétaux, dans tous

les êtres surnaturels, dans les choses, dans la nature, et qui tend à faire persévérer dans son être le support auquel elle est affectée temporairement (être mortel) ou éternellement (être immortel). C'est ainsi que le ciel, les morts, les génies, les autels, le fumier, les arbres, la graine, la pierre, les bêtes, la couleur rouge, les hommes ont du nyama. » (p. 77-79)

C'est cette métaphysique globale négro-africaine qui n'a pratiquement jamais été comprise par l'Occident. C'est elle qu'on a caricaturé sous les traits grossiers de l'animisme ou du fétichisme. Que l'humain soit intégré et dépendant de la nature, qu'il doive y agir en symbiote et promouvoir l'harmonie, voici ce que dit, de toute éternité, l'Afrique. Et Guéhenno de confesser que sa « cartésienne raison est un peu en déroute. [Qu'il sent] plus péniblement que jamais encore au cours de ce voyage qu'elle ne saurait suffire à tout.³⁹ » De là, une vision originale, biomimétique, du temps et de l'espace.

Le temps, comme l'espace, n'est pas une chose inerte mais une entité vivante, « dotée de nyama ». Une anthropomorphisation est ici en action qui fait du temps un actant interagissant avec l'humain. C'est ce qu'explique le

³⁹ Guéhenno J., op. cit., p. 71.

mythe de Djéhouty (Thot) et du Temps jouant au senet. La victoire du dieu du savoir et le gain des cinq jours épagomènes donnent la clef de la conception africaine du temps. Celui-ci n'est pas un maître mais un domestique qu'il est possible de dompter. Ainsi, la gravure rupestre, l'écriture, l'architecture de pierre et la momification, sont un ensemble de créations culturelles destinées à faire échec au temps. En outre, sa dimension cyclique permet de prendre rendez-vous avec lui. La frénésie de sa poursuite n'est donc pas nécessaire. Le temps revient, toujours. Ce n'est qu'une question de temps ! Et avec lui l'Age d'or, n'en déplaise à Nicolas Sarkozy et ses affidés nostalgiques de l'ordre colonial. L'espace pour sa part est plus rétif. La relation avec lui est de collaboration, dans des limites qu'il se charge de tracer. Car tout espace physique est la demeure d'une forme du nyama, de l'énergie vitale cosmique. Aussi, l'humain, qui est dans sa dépendance, ne peut y faire ce qu'il veut sous peine de sanction plus ou moins grave. Cependant, un marqueur cartésien, certes récessif, peut s'observer dans ce berceau culturel, dont l'action de Soumangourou Kanté⁴⁰ est le seing.

⁴⁰ Monarque du royaume Sosso au XIIIe siècle. Il se voulait maître et possesseur de la Nature.

2) Géographies symboliques

Découlant de ces philosophies de la chronospacialité, les berceaux nordique et méridional proposent deux territorialisations symboliques de la Nature. A un imaginaire indo-européen qui conçoit l'espace comme binaire fait face celui à structuration ternaire négro-africain.

Spaciographie binaire

Conformément à la vision utilitariste cartésienne, l'indo-européen n'a pas segmenté l'espace per se, mais en fonction de l'usage qu'il en fait. Symboliquement, deux espaces existent qui s'opposent : l'urbain et le rural. La ville est le lieu de la civilisation c'est-à-dire du travail industriel modifiant la nature et la nature humaine. Jusque dans sa forme close, qui est celle du camp militaire, de la forteresse, elle doit se distinguer de l'arbre ou de la grotte qui sont l'apanage des bêtes sauvages⁴¹. Le droit y trouve son milieu d'émergence. L'urbanitas c'est l'humanitas ! La campagne, elle, est le domaine de la nature, de tout ce qui est sauvage ; l'étymologie est claire, la campagne c'est l'agros. « Vues du haut des remparts de la ville, effectivement, la campagne et la nature se confondent : elles ont en commun la non

⁴¹ La roue de Virgile montre précisément cet état de fait.

urbanité !⁴²» Espace ouvert, inculte, la campagne n'a pas de droit. Le paysan, dont le travail ne se voit pas de la ville, comme ses bêtes, n'est pas un sujet de droit. Ainsi, dans une institution comme la cryptie lacédémonienne « à certains moments du drill des jeunes guerriers, les hilotes peuvent être tués impunément⁴³ ». L'opposition conceptuelle urbain-rural, véritable invariant culturel, est celle qui structure l'imaginaire de Guéhenno arrivant en Afrique.

Spaciographie ternaire

Le sacré, la vénération et la préservation de l'énergie vitale cosmique, tel est le principe d'organisation de la géographie symbolique du négro-africain. L'espace, à la fois physique, social et sacré, s'appréhende chez le Noir sous deux dimensions. L'une, verticale, plus spirituelle, superpose le ciel, la surface terrestre et l'espace souterrain. C'est cette dimension qui est mis en branle et qui déstabilise Guéhenno quand il est dit :

Toutes les choses sont les choses d'Amma.

Amma a créé toutes choses, il a fait bien.

Amma a créé tous les hommes, toutes les femmes,

⁴² Berque A., « Les rurbains contre la nature », *Le monde diplomatique*, Février 2008, p. 22.

⁴³ Gernet L., « Droit et ville dans l'antiquité grecque », *Droit et institutions en Grèce antique*, Flammarion, Paris, 1982, p. 273, note 28.

[tous les enfants, il a fait bien... etc...

Il est clair qu'Amma a de grandes responsabilités. C'est vers la fin que tout se gâte :

Amma a fait que les vieillards se transforment en serpents,

[il a fait bien. Ils sont entrés dans les trous...

Mais après tout, pourquoi pas ? Nous avons, nous aussi, d'impénétrables mystères. (73-74)

En fait de mystères, les vieillards (morts) qui ont menés une vie vertueuse acquièrent le statut d'ancêtres Akhu, initiés supérieurs, justifiés et transfigurés, sorte d'esprits luminescents, dont le domaine est le monde souterrain de l'ici-bas et de l'au-delà⁴⁴. Ils prennent par transfiguration la forme du serpent, maître de ce monde. « Le serpent sacré est, quant à lui, le gardien traditionnel des fondations des temples et de l'espace souterrain ; il est une émanation des forces chthoniennes, propriétaires des richesses souterraines. En outre, on pourrait voir en lui l'expression des dieux primordiaux.⁴⁵ » C'est également cette dimension qui donne la clé de l'architecture funéraire des monarques noirs. Du

⁴⁴ Lire de Gomez J.-C. C., « La signification du vocable AKHU en Egypte ancienne et en Afrique noire contemporaine » dans *Ankh*, N°3, Khépera, Paris, 1994, pp. 83-113.

⁴⁵ Aufrère S. H., « L'espace sacré du territoire thébain », *Science et Vie*, N°209, 1999, p. 69.

complexe du pharaon Djoser, avec sa pyramide à degré et sa ville souterraine, à l'hypogée de Sunjata Kéita ou de l'Askia Mohamed, c'est une structure verticale tridimensionnelle qui est élaborée. Mais ceci n'est pas le sujet de notre propos aujourd'hui.

L'autre dimension, l'horizontale, plus temporelle, accoude trois espaces génériques. Le premier est l'espace humain, domestiqué, la ville⁴⁶ (niout en égyptien ancien et dougou en manding), c'est le lieu de vie, l'habitat, des humains, des animaux et des plantes domestiqués c'est-à-dire évoluant selon l'ordre de l'homme. Un certain nombre de ses activités s'y déroulent, tel le marché. Le second est un espace duel, hybride, mi-humain, mi-sauvage, c'est le domaine agro-pastoral (ouou en égyptien ancien et foro en manding). Ici est une any thing's land, toutes les formes vivantes de la nature, visibles et invisibles, mortelles comme immortelles, y sont chez elles. Le tiers espace est l'espace sauvage, entendu ici au sens de libre, non oblitéré par l'humain, évoluant selon ses propres lois. C'est le domaine des forces inorganisées de la nature, nécessaires à l'équilibre du tout. Cet espace comprend la forêt vierge, la mer et le désert (pehou en égyptien ancien et ko'ngo en manding). L'activité de l'humain, (chasse, pêche

⁴⁶ Grande ou petite. Le concept de village ne fait pas sens ici, il n'y a d'ailleurs pas de terme pour le rendre.

et initiation⁴⁷) doit y être restreinte au maximum sous peine de désordre généralisé. En cas d'extension de la communauté humaine, une aire sera décrétée sacrée et rendue de la sorte inviolable⁴⁸. Ces trois espaces dont les confins sont des intersections communiquent également par l'entremise des cours d'eau. Le fleuve est l'artère qui irrigue tous ces espaces.

C'est cette organisation symbolique que Guéhenno, à son insu, décrit :

En bas, (...) un autre village, Banani. (...) Tout au bord, (...) on a fait un champ. On me dit que dans ces petits champs, il arrive que, le soir, un paysan inquiet vienne cacher des grains d'arachide. La nuit, Amma ou les chacals les déterrent ou les dispersent. Au matin, selon la disposition des grains sur le sol, l'homme sait quel bonheur ou quel malheur l'attend. (80)

L'espace colonial sera donc le résultat du choc de ces deux « Natures ».

⁴⁷ L'on a tous en tête l'image de jeunes masai poursuivant un lion au cours de leur épreuve d'initiation.

⁴⁸ Le soulèvement du peuple Abey en 1911, un des plus meurtriers de la colonisation en Côte d'Ivoire, fut consécutive à l'abattage d'une forêt sacrée par l'administration en vue du passage de la voie ferrée.

II/ L'AFRIQUE ENTRE REEL ET MYTHE

Cette étude ne sera pas le lieu d'une réflexion sur la référentialité dans la fiction et la non-fiction. Le débat a actuellement lieu. Mais il ne serait pas inutile de clarifier - plus encore- ce que nous attendons de cette partie. Jetons quelques idées dans le foyer.

Si le récit de voyage est une œuvre littéraire, ce n'est pas un texte de fiction. Son action consiste à décrire, analyser, commenter, représenter un réel admis comme préexistant aux discours. Il s'agit donc d'un document. Et si nous sommes d'accord avec Kerbrat-Orecchioni que « tout texte réfère, d'une certaine manière ; « réfère », c'est-à-dire renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage », et également qu'un texte non-fictionnel ne fournit pas « un parfait analogon » du réel, qu'entendre par « réfère » si les corrélats référentiels sont parasités de fictifs ? Certes « tout discours forge, façonne, « fictionne » le monde qu'il est censé représenter », mais la question de la référentialité dans le récit de voyage demeure quand les contenus textuels ne peuvent pas être évalués en termes d'adéquation au réel⁴⁹. Le panfictionnisme n'est pas à nos yeux, une réponse valable.

⁴⁹ Kerbrat-Orecchioni C., « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Texte*, N° 1, 1982, p. 27-49.

L'ambiguïté de la référentialité de l'espace-temps colonial débute par la circonscription du locus africain. Où commence et finit l'Afrique devient, aux yeux de Guéhenno et de bien d'autres Européens⁵⁰, problématique. Pourtant, s'il ne s'agit que de géographie, contrairement à l'Europe, l'Afrique, d'un tenant, délimitée par deux océans et deux mers, a des contours sûrs et nets.

Nous avons fait un saut jusqu'à Konakry, où nous resterons deux jours. (...) Il fait chaud, il fait bon. De Dakar ici, l'air s'est épaissi, chargé d'eau. Cette fois c'est vraiment l'Afrique, et je retrouve mon plaisir de l'an passé. (38-39)

Cette incapacité, dirons-nous cette volonté à ne pas poser objectivement l'espace africain, n'est pas fortuite. Des non-dits géopolitiques s'y dissimulent. Ce qui n'est pas « vraiment l'Afrique » peut être déclaré no man's land. Et la colonisation n'être qu'une simple installation. Ce sera l'ossature de l'argumentaire des Boers. Mais plus encore, elle révèle une vision fantasmée du continent noir ayant pour socle méconnaissance et préjugés.

Ainsi La France et les Noirs donne à lire deux représentations. Une première, non voulue, entérine, à travers la ville, la nature biomimétique du locus africain ; la seconde, consciente, plus axée sur la forêt, procède à une mythification dudit espace.

⁵⁰ Cf. les égyptologues pour qui l'Afrique commence au Soudan.

1) Espace biomimétique

Nous disions plus haut que l'insertion du négro-africain dans la nature est celle d'un symbiote. Ce qui sous entend une interaction harmonieuse, une intelligence avec l'environnement. Car la nature est le meilleur exemple que nous pouvons avoir. C'est aussi ce que dit le biomimétisme qui a vu le jour en Occident il y a une décennie :

Toutes nos inventions sont déjà apparues dans la nature sous une forme plus élégante et à moindre coût pour la planète. Nos plus intelligentes pièces d'architecture existent déjà dans les feuilles de nénuphars et dans les pousses de bambou. Notre chauffage central et nos systèmes de climatisation sont surpassés par les tours des termites qui réussissent à maintenir, avec une énergie minimale, une température constante de 86°F. Nos radars les plus efficaces sont durs d'oreille comparés à la transmission multifréquences des chauves-souris. Et nos nouveaux matériaux intelligents n'arrivent même pas à la cheville de la peau des dauphins ou de la toile des araignées.⁵¹

⁵¹ <http://www.biomimétisme.org>. Voir également Benyus J., *Biomimicry : Innovation Inspired by Nature*, New York, Paperback, 2002 et Valin M., « Quand l'architecture imite la nature » in *Science et Vie*, N° 1084, 2008, pp. 97-103.

Au gré de ses pérégrinations, Guéhenno dresse, par touches épars, le portrait de la ville africaine. Celle-ci indique à maints niveaux sa nature biomimétique. Lui-même convoque l'image de la ruche d'abeille pour l'illustrer.

L'architecture négro-africaine est conçue comme science naturelle. Aussi bien pour les matériaux que pour les plans, la ville noire adapte la forme à la fonction. La brique crue, faite de terre, de paille et de bois, qu'on appelle banco est le même matériau qu'utilise les termites pour leur habitat. Entre autres avantages, ce banco a une capacité de régulation thermique économe en énergie. Selon le cas, la pierre est également sollicitée.

C'est, en cette saison, sous un ciel sans éclat, un pays sans couleur, un vaste plateau où partout la pierre affleure (...). Les villages sont plantés sur les longues tables de roche qui dominent le tableau, petites case de boue, greniers à chapeaux pointus de chaume, terrasses recouvertes de fagots sur (sic) lesquelles les hommes se réunissent pour les palabres. Tout fait corps avec la pierre. (79)

De même, la ville « fait corps » avec son environnement. Elle s'insère harmonieusement dans la nature. La forme de maintes villes dépend donc de la configuration de leur site. Ici un lac :

Je me souviendrai du lac d'Ahémé, de ses villages qui semblaient flotter sur les eaux, de ses pêcheries, du grand ciel clair. J'y ai eu l'impression du bonheur. (104)

Là une paroi de rocher :

La falaise est creusée de cavernes qu'on emploie comme greniers, abris pour les masques ou cimetières. Tout au bord, partout où, sur la roche plate, il a été possible de porter dans des paniers un peu de terre, on a fait un champ, un jardin plutôt, grand comme une chambre. (80)

Copiant la nature, les habitants des monts Badiangara ont puisé leur créativité dans les limites qui leur était imposées. Ce que Guéhenno reconnaît : « Or il n'est guère de lieux au monde où Amma ait été plus chiche. (...) Les hommes doivent y compenser tout par une merveilleuse volonté de vivre. »

Ne pas oublier que le Noir se considère comme un élément de la biosphère. Aussi, la fondation d'une ville obéit-elle à une logique écologique que Paul Virilio explique :

« Cela me rappelle un autre exemple, localisé entre l'Afrique et l'Europe, et que j'emprunte à Jacques le Goff : en Europe on a construit les villes autour des clairières, donc du brûlis, c'est-à-dire qu'on a brûlé les forêts de l'ancienne Europe pour faire des clairières et construire des villages. En

Afrique (...), on a fait exactement l'inverse : on a bâti les villes autour des points d'eau et dans les oasis. Cette différence des villes permet de comprendre la différence de ces civilisations, l'une fondée sur le feu, la destruction écologique, et donc sur l'invention des armes à feu qui en est la conséquence directe, tandis que l'autre est une intelligence de l'eau, de l'oasis préservée.⁵² »

Un dernier trait de biomimétisme, la ville comme habitat intégré de tous les éléments naturels domestiqués. Ce qui n'est que l'extension normale de l'harmonie postulée.

Nous avons traversé le pays Somba. Ces hommes nus habitent de minuscules châteaux-forts construits en banco avec des tours en poivrière à chaque coin. Bêtes et gens y vivent dans la même saleté, les bêtes au rez-de-chaussée, les gens sur les terrasses. (94)

A ce niveau, le texte respecte sa nature de récit factuel et organise sa référentialité sur le mode de la conformité entre « la souche et le dérivé ».

2) Espace mythique

Une seconde référentialité se fait jour dans le traitement du locus africain. Une esthétique mythogène, fort ancienne

⁵² VirilioP., « La technique et la guerre » in *L'Empire des techniques*, Paris, Seuil, 1994, pp. 216-217.

d'ailleurs, est en œuvre dans le récit de Guéhenno qui, à un territoire réel fait correspondre une carte fictive. Espace mythifié, l'Afrique, pour le colon, est à la fois une uchronie et une utopie.

In illo tempore

L'Afrique est vue par l'Occidental, depuis les Temps modernes, comme un chronotope passé au regard de l'Europe. Que dit Delacroix accostant au Maroc ? «C'est beau, c'est comme au temps d'Homère !» Jamais, quand bien même plongé dans le présent le plus immédiat, subissant les événements en temps réels, l'europpéen ne conçoit le Temps-Espace qu'il vit comme contemporain, moderne⁵³.

Ainsi, la représentation que fait Guéhenno du chronotope africain, en même temps qu'il semble décrire le réel, est en fait une mise en fiction. Par l'intertextualité, on reconstruit au lieu de décrire :

J'ai la tête pleine de flibusteries. Souvenirs de l'Histoire générale des voyages que j'ai lue ces derniers mois, quand j'ai su que je repartirais. J'y rêve en me promenant sur ces plages. Ces villages, Ngor, Yof, avec leurs cases rondes aux toits pointus de chaumes ne sont pas bien différents sans

⁵³ Alors qu'en fait, dans bien des cas, en l'occurrence celui qui nous intéresse, l'Afrique, avant le choc, était le futur de l'Europe.

doute de ceux qu'il y a trois cents ans, put apercevoir de la mer ce Claude Jannequin. (24)

Le voyage n'est alors que la vérification de ce qu'on savait déjà. Puisqu'ici le temps est aboli. Ce qui est aujourd'hui était déjà hier. Et surement avant-hier ! La forêt est le lieu de cette remontée des temps. Ou de cette condensation, cet étalement du temps.

...et les chênes de Dodone sont des arbustes en comparaisons des arbres de Sierre-Lionne ; je n'étais pas doué comme Adam de la faculté de donner à chacun son nom, aussi je les ignore tous ; (...). La plupart de ces titans du règne végétal sont enchaînés par d'énormes lianes ; (...) les unes paraissent des dragons entortillés au pied de l'arbre des Hespérides (...). (89-90)

L'analyse des topolexèmes⁵⁴ (Dodone, Adam, titan, dragon, Hespérides), qui sont, en fait, ici, aussi des chronolexèmes, utilisés par Boufflers qui prête sa voix à Guéhenno, fait émerger l'étagement des temps en Afrique. Et les strates temporelles empilées les unes sur les autres se lisent ainsi : Dodone, = Antiquité classique ; Adam = genèse (seconde semaine) ; titan = autre genèse (1^e nuit) ; dragon = 2000 ans avant notre ère ; Hespérides = époque homérique.

⁵⁴ Diandué P., *Topolectes I*, Publibook, 2005, p. 24.

Pour paraphraser Westphal, nous dirons que le présent (africain) est le dernier stade des passés (européen). Cet état de fait est gros de menaces car comme l'explique Nootboom « celui qui est trop en avance sur l'histoire de l'autre devient un danger pour lui⁵⁵ », nous ajouterons : celui qui trop en retard également !

Utopia

Outre l'uchronicité, l'utopie est donc au cœur de la représentation du locus africain qui réalise ainsi sa vocation mythologique. Espace aux frontières mouvantes, l'Afrique est un chronotope introuvable. En effet, comme le préconise Diandué, « un espace [textuel] devient superposable à un espace extra-textuel donné lorsqu'il prend en compte et partage au moins un sème nomino-désignatif, un sème historique et un sème locatif avec cet espace. »⁵⁶ Ce qui n'est pas le cas pour notre espace étudié. Ici, s'opère une sorte de mise à plat de références factuelles avec des références fictionnelles.

A Atak-Pamé (sic), un cours normal de moniteurs. C'est au milieu de la forêt. J'ai pensé à nos monastères du moyen âge. (108)

⁵⁵ Cité par Westphal B., op. cit., p. 232.

⁵⁶ Diandué P., op. cit., p. 25.

Les sèmes historique et locatif sont étrangers au sème nomino-désignatif. Par ce procès, s'opère une déréalisation de l'espace. Si nous revenons aux topoxèmes relevés plus haut dans la description de la forêt sierra-léonaise, leurs éléments sémiqes font exploser le locus africain à la dimension du globe : ce sont la Grèce des voyages homériques et de l'oracle béotien, le jardin d'Eden avec ses arbres de vie et de la connaissance, l'Olympe de Zeus et de ses frères les Titans et la Chine mythique qui s'y dilatent. Guéhenno, lisant en précurseur de la géocritique cette page de Boufflers, relève précisément une référentialité non pas factuelle mais bien fictionnelle :

Quel extraordinaire jeu ce serait d'expliquer des textes de cette sorte aux jeunes gens de ce pays. (...) s'amuser du détail, des phrases, des métaphores d'une antique culture, de toute cette mythologie d'Europe aux prises avec la grande forêt pour la représenter à des yeux qui ne l'ont jamais vue, s'émerveiller de l'esprit même du peintre, de l'écrivain qui lui-même, (...) se heurte à une nature neuve et barbare qu'il n'a pas même de mots pour décrire mais qu'il ne désespère pas pourtant d'embrasser, et encore comparer cette page à telle page connue de Chateaubriand sur les forêts du Nouveau Monde (...). (92-93)

Le consensus homotopique vole en éclat, et, à travers une surimpression tout azimut, fait déraiser le locus dans un excursus utopique. Qu'est-ce à dire ? Que l'Afrique réelle n'a jamais existée aux yeux de l'Occidental. Espace invisible, occultée qu'elle était par l'écran d'un espace fantasmé. Alors qu'il se trouve dans le lieu même, celui-ci ne cesse pas d'être mythique. Temps et espace entrent en collision. Tout l'attrail cartésien ne peut rien y faire, le colon en Afrique se voit tel un être fabuleux, un démiurge géomorphe. Là sont les racines du topocide.

III/ TOPOCIDE

Si, comme l'assure Hartog, « transgresser veut dire sortir par hubris de son espace pour entrer dans un espace étranger⁵⁷ », alors la colonisation, toute colonisation, est une vaste transgression. Donc point de mise en contact, mais bien violente intrusion⁵⁸. Ce que reconnaît malaisément Guéhenno pour le cas qui nous concerne.

Si nous sommes ici par conquête, ne parviendrons-nous pas à faire oublier cette première violence ? La conscience que nous éveillons (sic) ne peut-elle être qu'une rancune ? N'est-il pas vrai qu'à considérer l'ensemble de ces peuples, la violence que nous leur avons faite mettait fin à bien d'autres pires qu'ils avaient subies et qu'elle pouvait inaugurer le droit⁵⁹ ? (36-37)

Cette irruption brutale, et c'est ce que nous voulons analyser ici, avait pour finalité un topocide. Le topocide, c'est le remplacement des caractéristiques (symboliques, territoriales, urbanistiques, architecturales, écologiques...) d'un chronotope par d'autres. Non par modification interne ou par évolution sui generis, mais par imposition exopète.

⁵⁷ Hartog F., *Le miroir d'Hérodote*, Gallimard, 2001, p. 487.

⁵⁸ Voir Mitterand H., « Nègres et négriers dans *Voyage au bout de la nuit* » in *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, pp. 91-104.

⁵⁹ Cynisme ou naïveté ?

Fontenelle déjà avait expliqué que, dès l'enfance du monde, les ruches des abeilles, les loges des castors étaient aussi parfaites qu'elles peuvent l'être aujourd'hui. Seul ce que fait l'homme peut « tendre vers sa perfection ». (...) Nous n'aurons pas de cesse que le Huron ne transforme, lui aussi, sa cabane en palais, en temple. (130)

Il y a donc préméditation ! Il n'est pas fortuit que Guéhenno évoque le Huron. Plus que l'Afrique, l'Amérique est le chronotope où le topocide fut, à l'aide d'un génocide, mené à son terme. Le projet échoua en Asie. Mais Hartog parle d'hubris. En effet, une démesure est à l'origine de l'expansion coloniale européenne : la tabula rasa. Le postulat est que l'Afrique est un espace inculte.

1) Postulats colonialistes : villes invisibles et forêt vierge

Deux espaces-temps sont privilégiés par le récit de Guéhenno, la ville et la forêt, en ce qu'ils sont les grands chronotopes de la colonisation. Nous entendons ici l'acception de chronotope thématique dans le sens de la classification mitterrandienne tel que ce critique l'extrait de l'œuvre de Bakhtine. Il est un locus thématique en situations et en lieux définis induisant tout un système de présuppositions qui fournit au récit sa structure spécifique⁶⁰. Ville et forêt sont ainsi les chronotopes de la colonisation parce qu'ils en manifestent la matérialité. La ville est l'espace du colon et la forêt (ou ses variantes : désert, savane, « brousse⁶¹ ») celui de l'indigène. A Rufisque, Guéhenno nous présente, à travers l'école normale des jeunes filles, cette bipartition spatiale :

Elles sont une centaine, dans un collège fleuri de bougainvillées violettes et rouges. Elles ont une mascotte,

⁶⁰ Mitterrand H., Zola. *L'histoire et la fiction*, PUF, Paris, 1990, pp. 188-189.

⁶¹ Véritable toponyme colonialiste, ce terme n'a quasiment pas d'usage et de référent hors d'Afrique.

une petite biche rousse qui se promène entre les massifs dans le jardin, comme l'image de la sauvagerie domptée. Elles-mêmes sont venues du désert, de la savane, de la forêt. (49-50)

La colonisation apparaît donc comme un fait urbain. La ville sera pour le colon, l'espace prescrit parce que conquis. Le lieu principal de son activité ; la localisation des instruments de sa domination : le palais du gouverneur, l'école, l'hôpital et la prison. Mais plus encore, la ville est donnée pour un fait colonial. Avant le colon, il n'y a pas de ville. Car il n'y a de ville qu'occidentale.

Quand, après des mois qu'il avait passés en Afrique où il n'avait vu que des cases de paille et de boue toutes semblables entre elles comme des ruches d'abeilles (...), il arriva à l'île de Gorée et y découvrit une vraie petite ville, que les premiers pionniers de l'Europe avaient construite comme ils avaient pu, de vraies maisons diverses avec des colonnes, des terrasses et des balcons. (128-129)

Qu'importe Dakar, Konakry, Bamako, Ouagadougou, Abomey, qu'il visite ! Ce ne sont pas de vraies villes. Qu'elles soient pluricentennaires, elles ne peuvent être que coloniales. Ou plutôt, il importe qu'elles ne soient pas précoloniales, sinon l'équation Afrique = espace sauvage,

fondement du projet colonial, serait invalidé. Puisque la ville, c'est le droit.

La forêt, l'espace du colonisé, c'est la sauvagerie à l'état pur. L'envers de l'humanité. Un locus à la psyché surpuissante, à l'exubérance stupéfiante. Cette flore aux essences innombrables et aux espèces gigantesques échappe à toute saisie pour Guéhenno et les siens⁶².

... presque tous ont de larges feuilles vernissées, tous sont plus ou moins chargés de fleurs, de fruits, de graines, proportionnés à leur taille, et j'en ai rapporté des cosses de trois pieds de long, courbées en lames de sabre, avec des fèves grosses comme des dames de tri-trac. (...) La plupart de ces titans du règne végétal sont enchaînés par d'énormes lianes ; j'en ai observé d'aussi grosses que moi qui, dans leurs différents replis, peuvent avoir au moins trois ou quatre cents toises de long (...). C'est particulièrement dans la variété des fleurs, des fruits, des graines, des herbes, et même des plantes rampantes, que la nature s'est plu à montrer sa magnificence ; si j'avais été botaniste j'y serai encore ... (89-91)

Pour comprendre ce sentiment d'inouïe, d'absolue nouveauté, il faut rapporter ce que l'abbé Boufflers avait sous

⁶² La jungle (...) est un monde absolument hostile ! dicit Ingrid Bettancourt.

les yeux aux lambeaux de forêt existants en France. En effet, du XVIIe siècle à la moitié du XIXe siècle, la surface du couvert forestier français est en moyenne de 8 millions d'hectares, dispersés entre l'est, le sud méditerranéen et le sud-ouest⁶³. En fait, Boufflers n'a jamais vu de vraie forêt, Fontainebleau ne peut être tenu en toute logique que pour un grand jardin. Ce qui peut, en France, approcher, de loin, une forêt africaine, c'est le massif des maures. Mais le plus grave est que cette forêt extraordinaire est laissée à l'abandon par les autochtones.

C'est vraiment un meurtre qu'une aussi belle et aussi bonne terre ne soit pas livrée à une culture savante, (...) mais au lieu de cela, il n'y a que des nègres qui ne songent à rien... (91-92)

Ce qui permet à Boufflers, Guéhenno et Cie de conclure ainsi : puisqu'ils ne transforment pas la nature (comme nous), alors cette nature est libre. Que cela soit gravement affirmer le 29 décembre 1788 à l'Académie française révèle le climat de négrophobie ambiant et présageait de sombres perspectives pour l'Afrique.

Je parcourais naguère ces plages désolées dont le premier aspect offre l'emblème et la preuve de l'esprit inculte

⁶³ Dossier par Sciamia Y., « La forêt française » in *Science et Vie*, N° 1039, avril 2004, pp. 90-107.

de leurs habitants. J'aimais à pénétrer dans ces pays si peu connus, si mal observés, où la main de la nature a tout fait, où la main de l'homme n'a rien changé ; j'y conversais avec ces hommes simples, qui, réduits aux seuls besoins physiques, bornés à des notions pour ainsi dire animales, ignorant jusqu'aux noms d'arts et de sciences, paraissent condamnés à des ténèbres éternelles.⁶⁴ (31)

La duplicité et le racisme de ce discours laisse songeur, quand on sait qu'aussi bien Boufflers que Guéhenno ne pouvaient ignorer que ce sont précisément ces Noirs ouest africains qui, du VII^e siècle à la Reconquista du XV^e siècle, ont civilisé le Portugal, l'Espagne et l'Occitanie. Ce que ne peux évidemment pas ignorer Nicolas Sarkozy qui pourtant fait chorus. Il y a comme un perpétuel écho dans la pensée française du locus africain.

Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire. (...) Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine ni pour l'idée de progrès.

⁶⁴ Moins de quarante ans avant ce discours, A. Wilhelm Amo (1703-1759), africain originaire du royaume Ashanti et Docteur en philosophie de, et professeur à, l'université de Wittemberg, en Allemagne, donnait la contradiction à Descartes. Voir Somet Y., « Anthony William AMO : sa vie et son œuvre » in *Ankh*, N° 16, Khepera, Paris, 2007, pp. 128-151.

Dans cet univers où la nature commande tout, l'homme échappe à l'angoisse de l'Histoire qui tenaille l'homme moderne (sic) mais l'homme reste immobile (re-sic) au milieu d'un ordre immuable où tout semble être écrit d'avance.

Jamais l'homme ne s'élance vers l'avenir. Jamais il ne lui vient à l'idée de sortir de la répétition pour s'inventer un destin (et sic).

L'heure semble venue de se ceindre à nouveau les reins ! Mais pour l'instant, penchons-nous sur la matérialité du topocide.

2) Transgressivité restreinte

Nous entendons par transgressivité restreinte, toute transgression physique, toute modification de l'espace matériel, capable d'être résorbée. Ainsi les calendriers chrétien et musulman en usage dans le locus africain. Chaque fois qu'il sera possible de ramener au statut ante une situation d'infraction, nous la tiendrons pour relevant de la transgressivité restreinte. Encore que le retour à l'exacte situation initiale est, bien des fois, impossible. Un grand nombre de ce type de transgression est décrit par La France et les Noirs. Nous en analyserons trois, à la résorption décroissante : l'intrusion physique, la destruction physique et la construction physique.

Blanc parmi les Noirs

La première transgression qui génère le chronotope colonial se produit avec l'intrusion du corps étranger qu'est le colon dans une sémiosphère africaine. C'est un type de transgression qu'affectionne le voyageur Guéhenno. Comme tout véritable voyageur, il recherche une plongée dans le réel. Ledit réel sera de préférence un lieu public bondé (marché, stade). Espérant ainsi instaurer, de l'intérieur, un véritable dialogue.

Un guerrier somba, dans tous ses atours, porte cet étui pénien, une ceinture de corde, un casse-tête sur l'épaule, un arc, un carquois sur le dos. C'est ainsi qu'ils se promenaient sur le marché, sous les arbres, comme des villageois endimanchés. Leurs femmes portent un petit bouquet de feuilles devant, et un derrière, (...). J'ai passé la matinée parmi cette foule nue, un peu gêné par mes habits et évidemment tout à fait ridicule. J'avais peur et désir de me frotter à toutes ces peaux, et me faisais aussi menu que je pouvais pour ne toucher personne. Corps étranger⁶⁵. (87-88)

« La notion de dialogue n'est pourtant pas tout à fait appropriée, puisque les partenaires sont la personne et la non-

⁶⁵ Nous soulignons.

personne : nous et eux »⁶⁶ indique judicieusement Fontanille. La sémiosphère du marché fait effectivement émerger « la double valence cognitive/affective⁶⁷ » mais celle-ci, loin de neutraliser la transgression, la rend plus manifeste. Ce qui est vrai pour Guéhenno l'est a fortiori pour tout colon.

Puis je suis allé au marché. Les marchandes, les femmes Ouoloff, préparaient leurs éventaires de légumes et de fruits. (...) Ce n'est pas ici un marché noir, mais un marché pour Européennes. Les voici, en short ou en pantalon et en chemisette, avec un petit air méfiant et méprisant (...). Les femmes Ouoloff trônent comme des princesses au milieu de leurs marchandises, enveloppées dans des pagnes de coton éclatant ou de blanche mousseline, parées comme pour une fête. (...) Il est clair qu'elles sont ici chez elles, et leurs clientes blanches seulement en visite. (12-13)

La colonisation est donc cette intrusion du corps blanc dans l'espace-temps noir. Et contrevenant au code local, il amorce la forme première du topocide. En principe, cette transgression se résorbe avec l'indépendance.

Mise en valeur

⁶⁶ Fontanille J., « Formes tensives et passionnelles du dialogue des sémiosphères », *Géocritique : mode d'emploi*, Pulim, Limoges, 2000, pp. 115-124.

⁶⁷ Westphal B., op. cit., p. 85.

La France et le Noirs évoque, disions-nous, le terme de l'entreprise coloniale. Aussi les destructions physiques n'y seront-elle pas massives. L'on n'est plus au temps d'Archinard⁶⁸ ou d'Audeoud⁶⁹ et les villes rasées ne font plus bon genre. La transgression constituée par ce type d'action pourra néanmoins être observée à travers ce que l'on a appelé la mise en valeur des colonies.

Toutes ces beautés étaient autant d'obstacles à ma marche ; les intervalles sont si étroits, si embarrassés d'arbrisseaux, de pins et de plantes (entre autres d'ananas superbes) que je ne pouvais me promener que précédé des haches, comme un dictateur, encore mes licteurs et moi étions-nous souvent contraints de revenir tout écorchés sur nos pas. (...) C'est vraiment un meurtre qu'une aussi belle et aussi bonne terre ne soit pas livrée à une culture savante, qui distinguerait et protégerait les espèces utiles, et qui s'opposerait au progrès du reste. (90-91)

De fait, ce que propose Boufflers, avec un vocabulaire transparent, c'est de transformer une forêt naturelle en un jardin botanique artificiel. Avec ce texte, nous sommes

⁶⁸ Chef d'escadron dans les troupes de marines, Louis Archinard mit à sac et brula Bissandugu la capitale du Wasulu, en avril 1891.

⁶⁹ Le colonel Audeoud, gouverneur par intérim du Soudan français, assiégea et détruisit en mai 1898 la forteresse de Sikasso.

précisément à l'origine du processus de destruction des forêts tropicales. Non sans mal, comme le suggère le texte ! De là viennent les changements climatiques dont on déplore tant les effets négatifs aujourd'hui. L'exploitation forestière est un procédé clé du topocide. Bientôt les cultures dites de rente viendront prélever un ample douaire sur le trésor vert et en redessiner la forme. Ce que regrette, paradoxalement, Guéhenno :

Nous avons continué de descendre vers la mer. La forêt est devenue plus épaisse, mais elle est, malheureusement, des deux côtés de la piste, souvent abîmée par le travail des hommes. Nous avons traversé les immenses palmeraies qui bordent la mer entre Cotonou et Porto-Novo, au bord de la lagune. (97)

Le topocide trouve dans cette pratique de « mise en valeur », une arme de destruction massive capable d'altérer définitivement le chronotope. Le colon l'ayant déjà expérimenté chez lui en Europe⁷⁰. Si nous l'incluons dans la transgressivité restreinte c'est qu'il suffirait que la destruction cesse pour que la nature reprenne, comme on dit, ses droits. Mais dans la réalité des faits, on en est loin.

L'architecture coloniale

⁷⁰ La forêt primaire européenne a quasiment été rasée. Voir Sciamia Y., op. cit.

L'architecture coloniale, parce qu'aux antipodes des principes biomimétiques, sera l'élément physique principal du topocide. Il s'agit, à ce niveau, précisément d'une métamorphose de l'espace humain, comme annoncé plus haut. Matériau et forme exotiques s'imposent au locus africain.

J'ai visité (...) l'hôpital tout neuf de Lomé. C'est sur le plateau au dessus de la ville, de grands pavillons reliés les uns aux autres par de longues galeries cimentées et couvertes. Il y a place pour quinze cents lits. (...) C'est monumental et ridicule. Son fonctionnement dévorera une énorme partie du budget du territoire. (105)

En plus d'être énergivore, le bâtiment colonial s'évertuera à faire tache dans le paysage.

On me dit : que pouvons-nous de plus ? Nous équipons l'Afrique ! Voyez quels palais nous construisons ! (...) Ces grandes bâtisses blanches au milieu des forêts et des déserts ne sont que la parade moderne d'une fausse puissance. (63-64)

L'on est étonné par la dénonciation répétée du gigantisme architectural que fait Guéhenno. Elle n'est guère logique au regard du projet colonial. Plus que tout autre chose, hormis le canon, c'est par le caractère colossal des ses édifices que le colon en imposera aux colonisés. L'architecture est ici un

langage de force qui est immédiatement accessible au plus simplet d'entre eux. La cité est le lieu privilégié de la transgressivité.

Abidjan, sur la lagune, est pour le moment un grand chantier. On y trouve bien quelques une de ces bâtisses déraisonnables que la démagogie, la vanité et surtout l'affairisme entraînent à construire ici dans toutes les villes. (...) Bâtit-on un hôpital, un palais de justice, c'est toujours pour des milliers de malades à guérir, des milliers de criminels à juger, que l'avenir ne manquera pas de produire. Mais enfin Abidjan promet de devenir une très belle ville. (109)

Effectivement, Abidjan est devenue « une très belle ville ». Au sens où l'entendent Guéhenno et les siens. C'est l'une des villes les plus occidentales du continent. Ici le topocide est une réussite éclatante. La Manhattan d'Afrique n'a aucun caractère africain ni aucune personnalité, et elle fait la joie de ses habitants. De restreinte, la transgressivité dévient donc générale.

3) Transgressivité générale

Sera donnée pour transgressivité générale, toute transgression qui participe à la construction d'un schème nouveau, à l'établissement d'un paradigme chronospacial alternatif. C'est en fait le but ultime de la colonisation,

installer un espace-temps en état de mutation transhumante. Le topocide est le résultat de cette action. Pour Westphal, « quand la variation est continue, l'acte transgressif ponctuel (la variable qui n'est pas encore une constante) s'inscrit dans un état de transgressivité permanent, qui affecte le territoire, autre nom d'un système de référence spatial et identitaire qui se voudrait homogène... et qui ne l'est pas⁷¹ ». Que tout espace-temps soit par principe mêlé est un fait qui ne saurait être géographiquement contesté. L'obélisque de la place de la Concorde fait de Paris un espace-temps hybride ; ce dont aucun parisien lambda n'a conscience. Pourquoi ? Parce que la transgression n'est pas dans ce cas imposée mais voulue. Tout autre est la situation en ce qui concerne les banlieues⁷². L'espace-temps n'est donc pas homogène en soi mais pour celui qui y vit, qui le vit.

Hétérogénéisation du chronotope

L'une des formes chroniques de transgressivité générale réside dans l'hétérogénéisation chronotopique. Celle-ci consiste en un brouillage locatif et temporel qui parasite le

⁷¹ Westphal B., op. cit., p. 87.

⁷² Voir Lapeyronnie D., « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers » in Blanchard P., Bancel N. et Lemaire S. (dir), *La fracture coloniale*, La Découverte, Paris, 2005, pp. 209-218. Nous n'avons découvert cet ouvrage qu'après les assises du colloque.

mode de jouissance du chronotope. Le récit de Guéhenno entame la perturbation spatiale par une réduction de la structuration ternaire en structuration binaire. Le modèle nordique s'apprête à bousculer le modèle méridionale.

On ne sent à Dakar aucune chaleur humaine. (...) J'y respire mal. Dès que je suis libre, je m'enfuis, je fais le tour du cap Manuel, puis en longeant la mer d'aussi près que possible, je viens ici (...). J'ai ce désert dans mon dos, mais devant moi la plage sans limites et la mer. Je reste là des heures parmi les vols de mouettes et de vautours. (22-23)

La zone tierce, domaine de conservation de la biodiversité, est transformée en parc de loisir. C'est également ce que constate Berque : « Ce qui jusque-là, était le milieu de vie des paysans devint objet de délectation esthétique à l'usage de ceux qui ne travaillent pas la terre.⁷³ » De même la ville sera fragmentée en deux lieux hiérarchisés et agonistiques. En fait, il s'agit d'un apartheid urbain réorganisant l'habitat civil.

Le problème de l'affrontement des races est ici obsédant. (...) Pourtant ces servantes noires qui gardent les petits enfants blancs dans les jardins ont l'air de les adorer, (...) et, à l'inverse, les belles dames blanches qui se risquent dans les quartiers noirs confessent que les petits enfants noirs

⁷³ Berque A., « Aux origines d'un idéal », op. cit., p.

sont délicieux et ont grande envie de leur frotter la tête.⁷⁴ (35-36)

L'hétérogénéisation chronotopique se manifeste également par une confusion architecturale qui produit un patchwork disharmonieux.

Hier soir, nos hôtes, gentiment, nous ont conduits au club, à Camayenne. C'est un endroit magnifique. Quel décor pour la première scène d'un roman à la mode. (...) A Dakar, à Abidjan, à Lomé, à Cotonou, à Pointe-Noire, tout le long de la mer, il y a, (...) cette même case hawaïenne ou tahitienne, comme on voudra, où, par une singulière combinaison de leur goût et de leurs dégoûts, les Européens se composent, (...) une image de la grande vie. (40-41)

Comme on le voit, le locus africain est transformé en espace de fiction. Le chronotope colonial est un théâtre où se joue la tragédie du colonisé. La perte de sens –dans l'acception spatial également– s'achève par une activité toponymique. Un espace s'appelle désormais Côte d'Ivoire ; et l'on devra s'y faire. De même, il faudra s'accommoder de l'hybridité dénomminative d'Abidjan mêlant Adjamé, Vridi, Anono, Locodjro à Port-Bouët, Biétry, Treichville, Bingerville... S'accommoder aussi des marques de la

⁷⁴ Nous soulignons.

domination que sont le camp Gallieni, le boulevard Latrille, le pont De Gaule. Pour résumer, on dira avec Mitterrand que ce que produit la colonisation c'est « le dérèglement du réglage. C'est la mise en question brutale, voire la transgression ou la destruction des frontières ; c'est éventuellement la subversion de tout le système établi de positions et de parcours. Alors s'ouvre l'éventualité de la crise⁷⁵ ». D'où la nature foncièrement crisogène de l'espace-temps colonial. Ce qui appelle une autre forme de transgressivité générale.

Déculturation

Ne pouvant demeurer en permanence en état de crise, sous peine d'implosion, la colonisation va œuvrer à combler le hiatus toposémique qu'elle génère. Elle doit résorber la distance entre les deux chronospatialités en convertissant la négativité cartésienne en évidence. Cela passe par l'éviction de l'afrocentricité et par l'imposition d'un point de vue eurocentrique.

J'ai vu les petits enfants de Sanga. On leur a construit une belle école. Le nyama du mil et celui des oignons, passés en eux, leur avaient donné bonne mine. Ces futurs danseurs masqués se sont rangés comme des escouades devant leurs

⁷⁵ Mitterrand H., « Topographies, topologies » in Zola. *L'histoire et la fiction*, op. cit., p. 210.

classes, et je les ai photographiés, un peu inquiet à l'idée que nous faisons tant d'efforts pour les ramener de cette pathétique philosophie du nyama à la conviction que deux et deux ne font jamais que quatre. (78-79)

Deux cas intéressants de cette transgressivité s'observent dans La France et le Noirs : le corps nu et la vision du monde.

Guéhenno fait grand cas de la nudité des Africains. Posture qui le fascine et l'intrigue. Au marché de Dakar, il s'interroge si les vendeuses regrettent de n'être plus nues, à Niamey, pourquoi les jardiniers sont noirs et nus. En fait, ici se joue un acte décisif du topocide. Car, le regard qu'on porte sur son corps dans l'espace est une clef de l'organisation du mode d'appropriation de cet espace. L'auteur veut par ce biais établir une autre équation transgressive : nu = sauvage = damné. Il s'agit de faire d'une contingence septentrionale un critère de civilisation. Rien de plus faux ! Si pendant des millénaires les corps africains (hormis cérémonies officielles) furent nus, c'est parce que le climat le permet presque partout, presque tout le temps, c'est parce que les peuples noirs ont une plastique admirable, c'est parce que le corps n'est pas objet de honte ni de péché. L'inanité de l'équation éclate quand on observe l'Egypte antique, dont la piété et le raffinement de la civilisation sont inégalés, les corps y sont noirs et nus. Kephren, Tout Ankh Amon et Ramsès sont nus,

qui ne peuvent être tenus pour sauvages. Toutefois, le texte montre l'adoption progressive du regard européen.

Je voyais bien sur tel ou tel de ces guerriers nus quelque fragment de mon propre habillement. Tel avait déjà un casque (...), tel autre des souliers jaunes à semelle de crêpe. Ils avaient cédé à la tentation. Viendrait un jour où le même porterait le casque et les souliers, et, dans l'intervalle, un short et une chemisette. Ils en étaient à la perplexité. (88)

Eux oui, mais d'autres avaient déjà franchi le pas :

Les hommes qui s'étaient remis nus paraissaient déguisés et regrettaient leur chemisette. Les organisateurs de la fête s'étaient sûrement demandé s'il était bien convenable de donner le spectacle de ces antiquités barbares au cours d'une manifestation politique de l'Afrique émancipée. (69)

Guéhenno a raison de prêter de telles pensées aux organisateurs car durant le même meeting, il apparaîtra qu'une classe d'Africains s'est constituée, dont la vision du monde n'est plus identique à celle de ses ancêtres. Le député Senghor est le porte-parole de ce groupe ayant adopté la Weltanschauung du colon.

Les élus parurent, députés, sénateurs, conseillers. Presque tous noirs, quelques blancs. Ils s'entassèrent sur une petite estrade face aux tribunes. Le micro fonctionnait à merveille. Le docteur Aujoulat, Léopold Senghor parlèrent.

(...) Senghor parla selon sa foi chrétienne. « Le bon Dieu, demandait-il, est-il noir, est-il blanc ? » Tout son discours fut une sorte d'adjuration, une déclaration d'amour et de fidélité à la France. Je m'étais assis parmi les hommes noirs. Ils applaudissaient à tout à tout rompre. Leur femmes aussi, à l'autre extrémité de la tribune. (69-70)

Jusqu'ici Dieu était noir. Pour les peuples de Thèbes, de Méroé, de Koumbi Saleh, de Niani et de Dakar, les divinités bénéfiques avaient la couleur noire charbon, symbolisant le Bien, et les maléfiqes étaient blanches (rouges), symbole du Mal. C'est cette logique chromatique conforme au locus africain que la question de Senghor renverse. En fait, pure question rhétorique, elle est la marque d'un univers (mental) désormais installé dans la transgressivité. Des quasi clones sont donc produits qui formeront la troupe de cerbères du nouvel ordre colonial imposé au monde africain.

CONCLUSION

L'antienne que chante ce début de millénaire (postmoderne ?) est le métissage. Partout bruissent les éloges des personnalités frontalières, de l'identité-rhizome. Image étonnante quand on sait « l'agencement végétatif anarchique, informe, tout en boursouflures⁷⁶ » de cette structure botanique. Le métissage serait l'antidote au choc des civilisations. Qui pourtant fait rage en Afrique depuis cinq siècles⁷⁷. Ce que les chantres de l'hybridité omettent de révéler c'est le mode de génération de tout brassage culturelle. Le métissage peut résulter d'un consentement mutuel mais aussi d'un viol.

L'espace-temps colonial est le résultat d'un viol. Le locus africain est aujourd'hui, dans la taxinomie diopienne, une zone de confluence du fait d'une tentative de topocide. La France et les noirs de Guéhenno montre les mécanismes de cette phagocytose chronotopique : pression d'une chronospacialité cartésienne, forte d'un fantasme topique fondée sur l'ignorance et le préjugé, sur une chronospacialité vitaliste jugée archaïque, création dans ce cadre, au travers du

⁷⁶ Mitterrand H., *Le roman à l'œuvre*, PUF, Paris, 1998, p. 5.

⁷⁷ Gruzinski S., *Les quatre parties du monde*, Paris, Editions de La Martinière, 2004, pp. 81-82.

locus réel, d'un espace-temps mythique, d'une Afrique rêvée, qui sera le théâtre d'un jeu prométhéen aux enjeux mercantilistes, enfin, destruction physique d'un espace biomimétique par l'hétérogénéisation urbaine, l'exploitation forestière et destruction culturelle des peuples par l'aliénation, le formatage mental –autre topocide– et le traumatisme d'un hiatus psychique.

Tout cela peut-il être passé par pertes et profits pour – nous dit-on – refonder une humanité-monde qui verrait l'avènement d'individualités désaffiliés. L'Afrique, sommée d'amputer sa mémoire, d'oublier ses modes millénaires d'organisation de l'espace-temps, peut-il (doit-il) s'évaporer dans l'infini du tout ? Nous en doutons. Car comme le dit Mongo Beti : « [L]e drame dont souffre notre peuple, c'est celui d'un homme laissé à lui-même dans un monde qui ne lui appartient pas, un monde qu'il n'a pas fait, un monde où il ne comprend rien. C'est le drame d'un homme sans direction intellectuelle, marchant à l'aveuglette, la nuit, dans un quelconque New York hostile. »

**« LABILITE MEMORIELLE ET SPATIALITE :
TOPANALYSE D'UN LOCUS DIFFRACTE »**

DIANDUE BI Kacou Parfait

Université de Cocody – UFR LLC – Département de
Lettres Modernes

INTRODUCTION

Mémoire et espace tendent à se superposer dans l'interprétation géocritique de l'espace contenant. Il faut noter de ce constat que leur rapprochement soulève par son caractère mimo-catégoriel la difficulté d'appréhension de la transformation mutuelle et réversible du contenant et du contenu. Nous nous situons ici dans la totalité géocritique de l'espace d'autant que la mémoire intègre l'immensité de l'espace en tant que son contenu et son référent en même temps qu'elle initie son aspect infiniment petit relevant de sa propre actualisation. C'est ce principe conjonctif de l'acception macroscopique de l'espace de son évaluation microscopique de l'espace de qui fonde sa labilité. Réfléchir sur «Labilité mémorielle et spatialité : topanalyse d'un locus diffracté» revient à aborder l'espace dynamité par la guerre, que traverse Birahima, comme sujet parlant dans la métaphore de l'analyse psychanalytique mais également comme objet de référence dans l'analyse toposémique. Par ailleurs, la mémoire dans sa capacité de compulseur événementiel, peut faire voyager le remémorant lui assurant

une malléabilité mais s'assurant à elle-même une fluidité qui l'associe au temps. L'acte mémoriel en est ainsi essentiellement une pression sur le temps. L'on peut alors se demander si la double actualisation que reflète la mémoire dans son retour sur le temps et dans sa conscience d'elle-même n'en fait pas l'allégorie de la totalité géocritique en tant qu'elle est espace, espace-temps et espace reterritorisant dans un permanent mouvement de déterritorialisation. Comment le locus diffracté/ explosé de l'ouest africain s'actualise-t-il dans le jeu mémoriel de Brahima ?

En nous appuyant sur le trièdre géocritique de la spatio-temporalité, de la référentialité et de la transgressivité, nous mènerons une analyse binaire prenant d'abord en compte le rapport de la mémoire au discours pour montrer comment discours et mémoire s'actualisent mutuellement ensuite effectuerons une « toposcopie » du locus diffracté ou dynamité.

1- MEMOIRE ET DISCOURS

Le rapport de la mémoire au discours ouvre le débat sur la thésaurisation et le stockage. Il pose la question de la capacité relative à la mémoire à la fois sous l'angle de la quantité et de la qualité.

Ainsi, la mémoire manifeste t- elle son caractère chrontopique pour devenir une illustration du principe de la spatio-temporalité ou du "timespace" d'autant qu'elle est à la fois espace dans sa qualité de lieu de stockage donc de contenant et elle est liée au temps pour juger de l'altération ou de la non altération du stock mémoriel.

Le discours devient dans ce rapport la matérialité expressive de la mémoire donc son image dans la géométrie de la perception auditive. Il est en conséquence l'expansion de la mémoire dans l'hétérogène de l'imbrication de la matière c'est pourquoi le lien entre discours et mémoire est du type rhizomorphique.

a) Sur le divan

Toute la trame romanesque de Allah n'est pas obligé peut se lire comme une allégorie d'une séance d'hypnose. Le récit semble les propos d'un hystérique (patient) dans le sommeil dévoilant de l'hypnose. Le discours de Birahima s'entend comme une libre association dont la cohérence interne est notable à la structure narrative des oraisons

120

funèbres ; sa logique externe devant s'établir par le lecteur et son narrataire. La cure post-traumatique du personnage-narrateur ici sujet d'analyse s'entreprind sous deux aspects. Sous le premier angle le personnage est son propre patient, il entreprend donc une auto-analyse inconsciente puisqu'il ne monologue pas dans le vague de l'espace ; c'est-à-dire qu'il n'entreprend pas de se parler à lui-même. La formule « je vais vous raconter mon histoire » indique à la fois que Birahima n'est pas son propre interlocuteur direct mais qu'il fait tout de même partie de son auditoire. La dénégation qui résulte de la cure thérapeutique découlant de son audition le révèle donc à lui-même et au lecteur dans le passage suivant : « L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat-enfant meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat ? »⁷⁸.

Sous le deuxième angle Birahima parle à un auditoire second dont nous l'extrayons. Il s'étend ainsi sur le divan du lecteur et sur celui de son narrataire. Le rapport du lecteur au récit de guerre s'inscrit dans la métaphore de l'analyse psychanalytique. Le lecteur-thérapeute entreprend à son tour une libre association pour cerner la personnalité du sujet parlant.

Il ressort de cette lecture une double acception métaphorique du récit de Birahima. La première l'identifie à une confession dans laquelle le personnage a conscience de se parler à lui-même ; il devient son auto-locuteur mais

⁷⁸ Ahmadou Kourouma, *Op. Cit.*, p. 93.

surtout il a envie de convaincre. La logique argumentative relevant d'une logique démonstrative mathématique en précise les contours. En effet la structure hypothético-déductive des oraisons funèbres établit la concordance entre les prémisses « (Formule d'entrée) » et les conclusions « (Formule conclusive) ». La vérité logique se fait ainsi jour justifiant les constats du narrateur « Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on n'a pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. Les enfants-soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah »⁷⁹. La seconde acception l'étend sur le divan de ses interlocuteurs ou le place dans le dans le box de leur confessionnal. Même si la volonté de parler de Birahima est un acte délibéré, il ne contrôle pas pour autant l'agencement post-illocutoire de ses propos. C'est ici qu'il le révèle au thérapeute. Constatons donc avec le narrateur que «Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagés tout et tout et le monde entier les laisse faire.

⁷⁹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, p. 125.

Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes »⁸⁰.

Cette appréhension de la guerre repose sur quatre points: la « dislocation » du territoire national ou régional, la montée de l'ethnocentrisme et du tribalisme, la légitimation de la violence et des tueries et l'incapacité de réaction ou le mutisme coupable du monde extérieur. C'est peut-être ici également que l'on remarque que le corps des enfants-soldats est devenu une sorte de refuge nécessaire. Il se pose un besoin, un moyen d'expression et une autre façon de se faire valoir même si on a tout perdu. C'est d'ailleurs ce qui expliquerait les surnoms de caïds que les compagnons de Birahima se donnent comme Sosso La panthère, Tête brûlée et Siponni la vipère entre autres. La commutativité des notions « enfant » et « soldat » dans les syntagmes nominaux « enfant-soldat » et « soldat-enfant » pose au fond la transformation de la victime en victimaire qui révèle la dégradation des enfants par l'espace de la guerre. Elle expose surtout la dialectique négative inhérente à la guerre civile qui diffracte et disloque l'espace et altère l'appareil psychique des enfants-soldats. Elle inverse même les pôles de

⁸⁰ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, 2001, p. 53.

l'investissement spatial d'autant que le narrateur indique que :

« Tous les villages que nous avons eu à traverser étaient abandonnés, complètement abandonnés. C'est comme ça dans les guerres tribales : les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. Les bêtes sauvages ça vit mieux que les hommes. À faforo ! »⁸¹.

Les horreurs de la guerre ont vidé les villages de leurs habitants. Cet exode massif vers les forêts est la preuve de la psychose générale qu'a générée la guerre. C'est peut-être la double manifestation de son état de nature lisible dans l'explosion de la guerre et dans la retraite Silvestre.

En fait de topanalyse, ne s'agirait-il pas d'une analyse classique notable dans l'audition de Birahima ? A priori l'on pourrait répondre par l'affirmative si tant est que c'est le personnage-narrateur qui parle. A posteriori cependant, et c'est ici que nous par le jeu des substitutions, l'on note que Birahima parle exclusivement de l'espace diffracté de la guerre et de la corruption de la nature innocente de l'enfant qui se fait tour à tour *small soldier*, enfant-soldat et soldat-enfant dans un espace de guerre et en guerre. L'on observe donc une prégnance et une domination quasi-totale de l'espace sur les autres catégories dont le

⁸¹ Ahmadou Kourouma, *Op. Cit.*, p. 96.

paramétrage par l'espace se justifie alors. Il résulte de ce transfert de capacité une réversibilité catégorielle qui donne la parole à l'espace imposé par le truchement de personnage traumatisé.

Dans la sémantique de l'espace que nous promouvons à travers les topelectes, l'ouest africain s'accorde ainsi la parole dans les confessions de Birahima. Cette lecture de catégories communicantes justifie la mise sur le divan de l'ouest africain des guerres tribales.

b- De la spatialité mémorielle

Les Gouro de Côte-d'Ivoire désignent la notion d'oubli par « *Dji San* » ou « *Di san* ». Ils le perçoivent comme le régulateur du temps dans la mesure où l'oubli permet d'atténuer par la douleur des Êtres chers disparus. Il extrait au « temps », à l'existant, la matérialité de la souffrance. Et même, quand il vient à la mémoire d'actualiser cette disparition, l'oubli, dans son sens d'atténuation et pas toujours de totale soustraction à la mémoire, apaise puisque le souffrant n'a plus la même mémoire de sa souffrance. C'est ici que s'apprécie ces propos de François Dosse quand il indique que : « Le deuil n'est pas seulement affliction, mais véritable négociation avec la perte de l'être aimé dans un lent

et douloureux travail d'assimilation et de détachement. Ce mouvement de remémoration par le travail du souvenir et de mise à distance par le travail du deuil démontre que la perte et l'oubli sont à l'œuvre au cœur même de la mémoire pour en éviter les troubles » (François Dosse : 2003). Cette conception des choses semble être partagée par Marc Augé, quand il écrit que : « [...] L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps : au futur pour vivre le commencement ; au présent, pour vivre l'instant ; au passé pour vivre le retour ; dans tous les cas, pour ne pas répéter. Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle. » (Marc Augé, 2001-122). Avant eux, le philosophe allemand, Nietzsche, face aux traumatismes de l'histoire, propose qu' : « Il est possible de vivre, et même de vivre heureux, presque sans aucune mémoire, comme le montre l'animal ; mais il est absolument impossible de vivre sans oubli. Ou bien, pour m'expliquer encore plus simplement sur mon sujet : il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique, au-delà duquel l'être vivant se trouve ébranlé et finalement détruit, qu'il s'agisse d'un individu, d'un peuple ou d'une civilisation » (Friedrich Nietzsche : 1998-97). L'on note ici la proposition d'une forme métaphorique de palingénésie comme cure collective afin d'appréhender l'avenir par l'oubli, le présent

et l'histoire étant perçu comme des pesanteurs qui rendent l'esprit impotent ; donc empêchent la vie et la dynamique de la pensée. L'oubli se fait ainsi une véritable épreuve du temps, il consacre l'existence, assure l'éternité, donc triomphe du temps quand celui-ci croit triompher de lui en égarant la mémoire son pendant trans temporel. Dans ses trois formes d'oubli qu'il décrit, M. Auger l'identifie au « retour » lié à la réactualisation de l'état normal d'un possédé qui s'ignore, au « suspens » ayant partie liée au jeu de rôle social, le « re-commencement » qui a trait au rachat social ; toute séquence de vie étant différente par ailleurs. Il note en conséquence que : « Les « figures de l'oubli » sont à cet égard exemplaires : la possession donne au possédé un surcroît d'identité aux yeux des autres ; les rites d'inversion sont bien évidemment des marqueurs d'identité sexuelle ou socio-politique, dans la mesure même où ils mettent en scène une volonté(jouée) de s'en démarquer ; l'initiation donne un statut social à l'initié et crée une solidarité entre « promotionnaires ».Le rapport au temps se pense toujours au singulier-pluriel » (Marc Augé : 2001-81).

C'est ainsi que les Gouro de Côte-d'Ivoire accorde une importance aux rites funéraires eu égard à la ritualité initiatique qu'ils insufflent aux rapports entre hommes. Sous l'angle de l'inversion sociale par exemple l'amitié a en pays

gouro a une valeur sociologique de premier plan. Ils désignent d'ailleurs « l'ami » par le lexème « an bé » qui signifie littéralement « mon autre ou l'autre moi-même ». Il faudra lire au-delà du narcissisme apparent, à travers cette dénomination, l'importance de l'amitié dans la sacralité constitue le primat des rapports interculturels ; comme certainement partout ailleurs. Nous sommes loin des troglodytes⁸² et autres peuplades sauvages décrits ça et là par des ethnologues de renom ; quant à cette sociologie des comportements et des rapports transhumains. Le syntagme « Dji san » ou « di san » désigne littéralement « l'égarement de l'intérieur ». L'égarement pris comme un « faux bond », une entorse à la chronologie et la linéarité du temps que la mémoire vient régulièrement télescoper ; mais en même temps comme « territorialisation » imprévue et inattendue ; donc une fausse orientation. L'égarement implique donc à la fois le temps et l'espace comme l'oubli appelle la mémoire dans l'homothétie virtuelle trans catégorielle ayant pour centre le Temps C'est ce que l'on peut lire chez Tzvetan Todorov dans ce passage : « La mémoire ne s'oppose

⁸² Troglodytes. est un nom masculin (souvent utilisé à tort comme adjectif) désignant un homme, une collectivité ou un animal habitant une caverne, ou une demeure creusée dans le roc ou s'appuyant sur des failles ou grottes naturelles dans les falaises.

nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux » (Tzvetan Todorov : 1995-14). Cette géométrie virtuelle catégorielle intègre l'oubli à l'espace de la mémoire. L'oubli devient certainement un faux reflet de « l'intérieur » par rapport à lui même, notons que l'intérieur revoie ici à la mémoire. La mémoire révèle d'ailleurs le Temps. L'on note donc aisément à travers l'oubli la spatialité du temps mais aussi la temporalité de l'espace. C'est ce que l'on peut lire dans ces propos de Marc Auger : « La définition de l'oubli comme perte de souvenir prend un autre sens dès qu'on le perçoit comme une composante de la mémoire elle-même. Cette proximité des deux couples vie et mort, mémoire et oubli est partout ressentie, exprimée et même symbolisée. » (Marc Augé : 2001-21)

Sous une tout autre acception de l'oubli en tant que gardien de la mémoire, dialectique qui consolide d'ailleurs le complexe oubli/mémoire dans lequel l'oubli régule la mémoire pour éviter ses abus et rechercher sa justesse plutôt que sa justice. Pour Paul Ricœur, le pardon est fils de l'oubli d'autant plus que l'oubli relativise la prétention à la fiabilité de la mémoire. C'est pour quoi Ricœur écrit que : « [...] Ce que l'oubli réveille [...], c'est l'aporie même qui est à la source du caractère problématique de la représentation du

passé, à savoir le manque de fiabilité de la mémoire ; l'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. » (Paul Ricœur : 2000-538). Cette dilution du diktat de la mémoire amène à apprécier la véridiction absolue de l'Histoire avec doute méthodique. La temporalité et la spatialité de l'existant sont paramétrées par l'érosion constante de l'oubli sur la mémoire.

2- TOPOSCOPIE D'UN LOCUS DYNAMITE

Forgé à l'instar de la notion médicale de fibroscopie, la toposcopie se définit comme l'exploration d'un topos au moyen d'une analyse topologique afin d'en dégager les sutures de surface et de profondeur. En d'autres termes, elle permet le parcours de l'espace littéraire dans ses interactions de composition avec le hors texte afin d'en préciser la stratégie d'encodage.

Migration et frontières

La Migration comme essence de l'humain au sens où l'entend Jacques Attali, est le coefficient de la transgressivité interspatiale dans l'errance de Birahima. Elle est de ce point de vue sous-jacente à l'acception macroscopique de l'espace d'autant qu'elle fait se mouvoir Birahima dans des territoires soumis au mouvement pendulaire de l'intégration et de « désintégration ». Ainsi, le postulat de l'intégration, que l'on l'aborde au niveau matériel ou symbolique amène à envisager

la distance à la fois comme écart spatial et comme métaphore de la différence d'autant que l'homogénéisation qu'il induit se veut co-planaire même s'il appelle nécessairement l'hétérogène de l'ici et de l'ailleurs. Migrer c'est pour Birahima superposer l'ici et l'ailleurs par le déplacement dans le territoire ouest-africain. Le personnage dans son instabilité locative rive les parts territoriales dans le continuum de sa pérégrination. La Côte d'Ivoire, le Libéria la Sierra Leone font ainsi rhizome. La guerre fait exploser les frontières métaphoriquement du moins et les uniformise dans les gravas de ses ruines. Elle les intègre.

Le signifié de l'intégration manifeste le décroissement à la fois physique et matériel des territoires, fussent-ils contigus ou distants. Dans le cas de Allah n'est pas obligé, ils sont mitoyens et aux extrémités. Par ailleurs, la conception de tout domaine comme espace de faire et d'imagination entraîne que l'intégration s'atèle au « lissage » de ces espaces au sens où l'entendent Deleuze et Guattari c'est-à-dire à la rupture des frontières. Car, le paradoxe fonctionnel de la notion veut qu'en même temps que l'intégration abolit les frontières perceptibles et imperceptibles, elle les évoque. La rupture des frontières et l'effacement des distances posent la question de l'identité (au sens ipsé et même) des espaces intégrés dans les espaces intégrés et/ou intégrant.

CONCLUSION

L'espace africain se laisse percevoir comme un faisceau de pierres donc comme des éclats dans une déflagration. Il s'agit d'un faisceau de débris qui prend sens dans le gravas de l'imaginaire sur les ruines d'un référent extra-textuel dynamité. Le discours de l'espace est en conséquence un discours traumatique dont le pathos innerve le lecteur. Birahima par sa mémoire actualise les conditions de la destruction et son parcours fait coïncider son espace mémorel et celui hors textuel. Dans le feu de l'action migratoire du personnage, les frontières s'effondrent et homogénéisent les territoires annulant ainsi la transgression et la transgressivité. La topanalyse du locus africain révèle que l'espace parcouru par Brahima est un espace crisogène dont la dégradation et l'implosion spontanées et synchrones témoignent de l'uniformité spatiale.

B- LA TRANSGRESSIVITE

**Les Frontières du champ ou la nouvelle carte d’Afrique.
Essai de géographie littéraire**

Dr. David K. N’goran

Littérature générale et comparée

Université de Cocody-Abidjan, Côte d’Ivoire

Introduction

Penser une géocritique de l’Afrique entraîne le questionnement de deux catégories fondamentales du monde : l’espace et le temps. Or, appliqués au corpus africain, ces deux éléments ne jurent jamais d’emblée avec l’évidence. Du premier, on dira, par exemple qu’il fonctionne essentiellement sur le mode de l’entropie : vaste lieu où prospèrent le déséquilibre, le désordre et autres branle-bas, le topos d’ici traduirait notre inhumanité, à force de nous ramener au chaos originel. Du second, on dira qu’il incarne la forme suprême de notre impuissance, nous, qui, n’ayant jamais rien inventé, jamais rien exploré, jamais rien dompté, continuons de nous proclamer « fils aînés du monde »⁸³,

⁸³ Pour la nécessité de l’ironie, en invoquant Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, Présence 1947, comme en « réponse » à la

quand nos paysans, restés collés à la terre, savoureraient piteusement le rythme cyclique du temps.

Pourtant, l'objet de ce propos sera d'analyser les conditions de possibilité d'une cartographie africaine, telle que celle-ci reprend à son compte cet ensemble d'agrégats idéologiques. Après avoir procédé par un renversement axiologique, l'analyse entend esquisser, à l'aune de la sociologie du « champ littéraire », une théorie de l'espace à même de conférer sa recevabilité au présupposé d'une « géographie littéraire » dont le mode de figuration et de fonctionnalité s'oppose à « la géographie physique ou humaine », fille de la raison politique.

L'impensé du problème rappelle le contexte général du monde, revendiquant sa postmodernité, ou d'un monde africain particulier évoquant sa postcolonialité. Dans ces deux cas, l'espace, tout comme le temps, associé au réel et à la fiction, s'apparente à un indice de lecture du monde. Il devient alors possible de donner réponse à la question fondamentale qui est de savoir si le modèle de la flexibilité de la trame africaine qu'offrent ses coordonnées spatio-temporelles influence l'institution de la littérature, ou si, inversement, cette flexibilité venue de l'imaginaire n'est que

malheureuse conception hégélienne de l'histoire, in Hegel, *La raison dans l'histoire*, 10/18 (n°235), 2003.

135



Une Géocritique de l'Afrique : Mutations et stabilité de la spatialité et de la temporalité dans le *locus* africain

« le reflet en plein », du vécu africain, pour employer une vieille rhétorique marxiste.

La réflexion postulera en premier lieu une illusion géographique dont la méthodologie a l'air de rendre problématique toute géocritique du monde global. De la sorte, il semble que le propre de tout topos, qu'il soit « africain » ou autre, est de porter la contradiction à son propre objet, notamment sa désignation générique, les identités de ses corps constitués, son discours, ses théories critiques nostalgiques de l'autochtonie.

En deuxième lieu, il s'agira de montrer que le point de chute de vice épistémique pourrait résider dans la posture théorique que revendique la sociologie des champs symboliques. Celle-ci, dans sa dimension littéraire, permet de formuler efficacement toute épistémê de l'espace et du temps, opératoire, par le fait, dans toute théorisation de la notion d' « espace littéraire ». Enfin, peut-être qu'en interrogeant le rapport entre les espaces réels et les espaces rêvés, entre le réel et l'imaginaire, entre le monde et la fiction, entre littérature et société, cette étude finira-t-elle par (re) poser la problématique d'une littérature africaine au XXI^{ème} siècle.

L'illusion géographique

Par « illusion géographique »⁸⁴, il faudra entendre, soit une faiblesse de la méthodologie, distinguant de façon étanche, « temps » et « espace », c'est-à-dire, « histoire » et « géographie », soit une hiérarchisation en termes axiologiques de l'une sur l'autre de ces coordonnées du monde ; ou alors l'affectation d'un régime de positivité qui les confine ou les caractérise comme « essence » au sens où l'entend la philosophie de l' « être ».

Mais dans ses fondements, la tendance géographique appliquée à la littérature semble avoir pour objet « d'étudier les faits littéraires à partir de leur répartition spatiale et de leur localisation, et d'établir des liens d'influence selon leur apparition dans tel ou tel contexte géographique »⁸⁵. En termes différents, il s'agit de proposer une lecture du texte qui rende justice à l'argument de la spécificité selon que le produit textuel se réclame d'un locus ou d'un topos, nommé africain, français, parisien, québécois, maghrébin, etc.

En réalité, il est question d'une histoire littéraire qui le dispute à la géographie, cette dernière, exposant ses prémisses avec « la théorie des climats » qu'élabore

⁸⁴ Nous soulignons

⁸⁵ Baethge constanze, in *Le dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 260-261.

Montesquieu dans *De l'esprit des lois*⁸⁶. En effet, à partir d'une science erronée, le philosophe établit que l'identité d'un sujet, tout comme son tempérament et son imagination sont déterminés par son environnement. Ainsi, les écrivains issus du nord produiraient des œuvres mélancoliques, une poésie débarrassée de toute passion violente à cause du climat brumeux et douloureux qui déterminerait leur imagination. Inversement, les créateurs issus du midi, à l'exemple d'Homère, produiraient une poésie caractérielle sous l'effet du soleil ardent.

Ici prospèrent les premiers arguments de type déterministe à partir desquels Hyppolite Taine rendit gloire et honneur au positivisme suivant la trilogie de la « race du milieu et moment »⁸⁷. En postulant dans *La fontaine et ses fables* que « l'esprit reproduit la nature »⁸⁸ l'historien et/ou géographe ouvre un cadre théorique explicatif du texte autour de « l'esprit gaulois » dont on trouve encore l'équivalent aujourd'hui dans les paradigmes de lecture ethno-culturels

⁸⁶ Mercier, Roger, « La théorie des climats : des réflexions critiques à l'Esprit des lois », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 58, Janvier Mars, 1953, p. 17-37.

⁸⁷ Voir Taine, Hyppolite, *l'Histoire de la littérature anglaise*, 1863, (nouvelle édition), Hachette, 2000.

⁸⁸ Taine, Hyppolite, *La fontaine et ses fables*, Paris, Hachette, 1947.

comme « âme nègre, rythme africain, philosophie bantoue, écrivain malinké, poète mossi, etc. ».

Mais, quand, à la faveur de l'essor industriel, l'histoire exerce sa suprématie sur l'ensemble des sciences humaines, et contribue à l'analyse textuelle, elle prend son ascendance sur la lecture géographique du monde et du texte. Aussi, fait-elle dire, à la manière de la philosophie kantienne, que l'étude du temps devrait primer sur celle de l'espace. Le temps de l'Homme, comme le temps de/dans l'œuvre ne peuvent alors être approchés que suivant « la métaphore fluviale », l'autre désignation de la thématique de « la fuite du temps ».

Comme le note Bertrand Westphal :

Au XIX^{ème} siècle, on comparait volontiers l'écoulement du temps à un long fleuve tranquille. Certes, des événements fâcheux pouvaient troubler son cours, mais rien n'aurait su l'interrompre. Scarlett O'Hara voyait les maisons brûler sous le ciel de Georgie, les morts s'accumuler, les amants de séparer, mais « demain est un autre jour ». Pour elle, la progression du temps s'accordait avec le progrès, que le positivisme avait codifié. Progrès et progression étaient

pratiquement synonymes à l'heure où l'industrie avait fait sa révolution⁸⁹

Dès lors, si toute une tradition littéraire conçoit le temps comme une angoisse ontologique, c'est-à-dire, « mal du siècle » en tant que mélancolie du sujet et de son temps, c'est sans doute parce que l'œuvre est perçue d'abord comme une histoire de vie, linéaire. Or, comme dit Pierre Bourdieu : « produire une histoire de vie, c'est traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire, comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements »⁹⁰. Telle est l'aporie que le sociologue définit justement comme « illusion biographique », en tant que vision historique du texte accordant une trop grande part à la philosophie de l'histoire, au sens de convention rhétorique selon laquelle, « la vie constituerait un tout, un ensemble cohérent et orienté, qui pourrait et devrait être appréhendé comme expression unitaire d'une « intention » subjective et objective d'un projet »⁹¹.

L'avènement colonial d'un côté, puis la seconde guerre mondiale de l'autre, viendront bouleverser les certitudes formulées à propos du temps et de l'espace, influençant à

⁸⁹ Voir Westphal, Bertrand, *La géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007.

⁹⁰ Voir Bourdieu, Pierre, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, 1986.

⁹¹ Bourdieu, Pierre, *Ibid*

nouveau le traitement, puis la représentation spatio-temporelle du texte littéraire. Comme le note encore Westphal

Au sortir de la seconde guerre, les deux coordonnées du plan de l'existence étaient en crise, et avec elles tout l'existant. Le temps était privé de sa métaphore structurante (...). Le temps et l'espace souffraient d'une rupture chronique et topique, d'une effroyable déchirure. Ils se retrouvaient finalement dans des métaphores communes qui les associaient au point, au fragment, à l'éclat, à une sorte de géométrie du vestige qu'accompagnait un vertige issu des profondeurs du chaos plutôt que de la hauteur des vues d'une humanité à refaire⁹².

En termes différents, l'espace dont on avait institutionnalisé la fonction d'ancrage ou de fixation avait rejoint le temps dans sa dynamique, quand ce dernier finit par afficher les faiblesses de sa fluidité proclamée. L'espace devient mouvant quand le temps devient pluriel, s'éclatant en « tempuscules »⁹³, les deux pouvant s'uniformiser avant de s'arrêter, subitement, statiques, selon que l'entropie est située au principe du décryptage du monde. De ce point de vue, on

⁹² Westphal, Bertrand, *Op.Cit*, p. 24.

⁹³ Westphal, Bertrand, *Ibid*.

parle de « spatialisation du temps »⁹⁴ afin de signifier la revanche de la géographie sur l'histoire, l'assignation aux normes géo spatiales de la temporalité, sans doute, en référence à l'histoire de vie des pionniers de cette tendance théorique, eux-mêmes étant des sujets en crise dans des espaces-temps en crise. De la sorte, toute géocritique du monde, tout comme celle de l'Afrique particulièrement, doit pouvoir, avant tout, se revendiquer de la pensée de Karl Haushofer⁹⁵, père fondateur de « la géopolitique » et de Fernand Braudel, concepteur de « la géohistoire »⁹⁶.

A partir de tout ce qui précède, comment peut-on penser le topos « africain » ? Appliqué à la littérature, dans sa configuration actuelle de tendance postcoloniale, l'espace africain, ne porte-t-il pas la contradiction à son propre objet (car quelle est la distinction entre « géographie traditionnelle » au sens orthodoxe du mot et « géographie littéraire »?), à ses désignations génériques (qu'est ce qu'une littérature africaine? française? francophone? Quelles sont les normes géographiques qui autorisent leur distinction? S'agit-il des frontières douanières ou d'attributions relevant d'un

⁹⁴ Ibid, p. 43.

⁹⁵ Haushofer, Karl, *De la géopolitique*, Paris, Fayard, 1986. Traduit de l'allemand par André Meyer.

⁹⁶ Braudel, Fernand, *Les ambitions de l'histoire*, Paris, éd. de Fallois, 1997.

ordre différent?), aux identités de ses corps constitués (un écrivain dit « africain » ou autre, devra-il répondre absolument des théories du nativisme : du sol, du sang, de la race? Ou alors des critères de la représentation, voire de l'affectivité, donc de la revendication au sens où l'entend Benedict Anderson⁹⁷), à ses théories critiques nostalgiques de l'autochtonie (lecture internaliste, critique endogène, grille ethno culturelle? Etc.).

La réponse à ces interrogations réside dans une théorie spatiale que pourrait formuler la sociologie du champ littéraire.

Champ littéraire et géohistoire : une pensée de la frontière

Qu'elle qu'en soit la méthode d'application, penser l'espace africain ne va pas de soi. En effet, dans la cartographie générale du monde, cet espace est considéré comme étant le théâtre d'un ensemble de forces en exercice, lesquelles sont, sans cesse, en confrontation en vue de l'occupation des lieux, des points ou des lignes, ayant l'Afrique comme désignation définitoire, afin de leur imprimer des tracés particuliers ou un ordonnancement spécifique. Ainsi, Fanon⁹⁸ montre par exemple que la constitution géographique de l'espace

⁹⁷ Anderson, Benedict, *L'imaginaire national, réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, 1996.

⁹⁸ Voir Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1979, p. 8

colonial fut d'abord une affaire de violence et d'ébranlement. Pour cette raison, sans doute, la critique a toujours perçu et interprété tout acte de l'ordre territorial qu'entreprend le sujet issu de cet espace et ses dérivés, comme un acte politique de (ré) possession ou culturel d'affirmation de soi, voire de capitalisation identitaire⁹⁹.

Comment, dès lors, rendre compte de cet espace quadrillé, donc « non autonome », surtout dans son versant littéraire, dont on dit que ses frontières sont presque naturellement « mouvantes » à partir de la théorie du champ¹⁰⁰, dont le principe premier repose pourtant sur la notion d'« autonomie » ? Il faudra alors conjuguer « champ littéraire » et « géohistoire » en prenant appui sur une poétique particulière de la frontière, à l'œuvre à la fois, dans l'espace social et l'espace littéraire ; celle-ci étant susceptible, à coups sûr, de résoudre la problématique de l'autonomie.

« La sociologie du champ » que propose Pierre Bourdieu et « la géohistoire » qu'initie Fernand Braudel s'accordent toutes deux sur une poétique particulière de la frontière.

⁹⁹ Voir. David, K. N'goran, « Le ventre de la terre, un cas de topolecture des littératures africaines » in *Lianes* n°1, 27 février 2006.

¹⁰⁰ Voir David K., N'goran, *Littérature et champ symbolique, essai pour une théorie de l'écriture actuelle en Afrique francophone*, thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, 2005.

Dans le premier cas, la théorie bourdieusienne du texte et du social, est restée fondamentalement une métaphore spatiale. En effet, cette théorie permet de comprendre que comme tous les lieux symboliques, la littérature, en termes de création, comme en termes d'institution, reste absolument une affaire d' « espace » à occuper à partir duquel se définit la littérature légitime ou se revendique le statut d'écrivain. Aussi, la notion de « champ » traduit-elle une référence spatiale, telle que celle-ci finit par faire de la littérature un « microcosme », c'est-à-dire, un espace social miniaturisé. En tant que réalité structurée de positions, au sein de laquelle le sujet prend place et se déplace, cet espace est la condition sine qua non d'existence de la littérature, de sa pratique et de ses croyances. Comme l'écrit Bourdieu :

Le microcosme social dans lequel se produisent les œuvres culturelles, champ artistique, champ scientifique, etc., est un espace de relations objectives entre les positions (...) et on ne peut comprendre ce qui s'y passe que si l'on situe chaque agent ou chaque institution dans ses relations objectives avec tous les autres. C'est dans l'horizon particulier de ces rapports de force spécifiques et des luttes visant à les transformer que s'engendrent les stratégies des producteurs,

la forme d'art qu'ils défendent ... au travers des intérêts spécifiques qui s'y déterminent¹⁰¹

Ce qui suppose qu'il n'y a de littérature qu'à partir d'une vision relationnelle que Bourdieu nomme encore en référence à la nomenclature économique « espace des possibles ». De ce point de vue, peut se nommer « espace des possibles littéraires » tout l'ensemble des stratégies qui assurent au sujet-écrivain ou à tout autre agent du champ littéraire, le monopole de l'espace littéraire, selon un repère espace-temps spécifique qu'aucun ordre hors du champ ne peut assujettir.

Son application africaine suppose un espace africain particulier fonctionnant à partir d'une logique propre, selon un nomos spécifique, susceptible de faire de la littérature africaine une réalité sociale non assimilable aux espaces voisins : économique, politique ou religieux, revendiquant alors un traitement particulier de son temps et de son espace, car professant justement une histoire et une géographie propre¹⁰².

¹⁰¹ Bourdieu (Pierre.), *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 68.

Voir également, Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

¹⁰² David, K. N'goran, *Littérature et champ symbolique*, *Op.Cit.*

Dans le second cas, « la géohistoire », sous un mode différent, propose une « nouvelle » histoire sociale à partir de la géographie. Fernand Braudel, son concepteur, postule que

La géographie projette une lumière étonnante sur les complications, les millions de fils de la vie des hommes. Dans toute étude sur le passé, dans tout problème actuel, on retrouve toujours à la base, exigeante, constante, lumineuse aussi pour qui veut bien l'observer, cette zone que nous avons désignée sous le mauvais mot de géohistoire¹⁰³.

En usant de la métaphore de l'argile et du milieu, Braudel énonce l'idée centrale que « toute civilisation est espace : qu'elle est donc à étudier en fonction de l'espace qu'elle occupe et par la façon dont elle l'organise »¹⁰⁴. Ce qui revient à cerner l'objet étudié suivant ce que l'historien-géographe nomme « le temps de la longue durée » sur « un espace très large ».

Ainsi, même peu théorisée, « la géohistoire » braudelienne appliquée à la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II,¹⁰⁵ rejoint d'un point de vue

¹⁰³ Braudel, Fernand, *Les ambitions de l'histoire*, *Op.Cit.* p. 114.

¹⁰⁴ Daniel-Henri Pageaux, commentant Fernand Braudel, « De la géocritique à la géosymbolique. Regard sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », in *Littérature et dialogue du monde*, l'harmattan, 2007, p. 128.

¹⁰⁵ Braudel, Fernand, *la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

méthodologique, *Civilisation matérielle économie et capitalisme*¹⁰⁶, *Grammaire des civilisations*¹⁰⁷, et *Les ambitions de l'histoire*¹⁰⁸, dans un sens où cette histoire sociale recherche les bornes géographiques d'une période historique, puis, à rebours, la datation d'une configuration géographique.

Ainsi évoqués, champ littéraire et géohistoire permettent de placer sur le même axe paradigmatique – au sens bourdieusien - « république mondiale des lettres », « marché des biens symboliques » et - au sens braudelien - « économie-monde », ou encore, comme le conçoit Appadurai, « landscape » de la globalisation »¹⁰⁹.

Mais surtout, champ littéraire et géohistoire croisent la géocritique à travers une poétique particulière de la frontière, faisant surgir les trois éléments d'application de la théorie que sont : la spatio-temporalité, la transgressivité et la référentialité.

Dans le premier cas, il s'agit de lier « l'espace » à son binôme « temps », en disant un peu prosaïquement à la façon

¹⁰⁶Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, Paris, LGF, 1979, 2000.

¹⁰⁷Braudel, Fernand *Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, 1987, 1997.

¹⁰⁸ Braudel, Fernand, *Les ambitions de l'histoire*, *Op.Cit.*

¹⁰⁹ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.

de Sony Labou Tans'i que « les géographies sont coupables des histoires qu'elles secrètent ». Autrement dit, il ne saurait y avoir de « géographie littéraire » sans une courbe (EsT), c'est-à-dire, espace (Es) en ordonnée et temps (T) en abscisse ou vice versa.

Dans le second cas, la transgressivité ne formule l'hypothèse d'une « géographie littéraire » que suivant le préalable d'un pouvoir d'insubordination reconnue à la littérature dans son rapport à la géographie physique ou politique. Ainsi, en littérature, le code normatif du tracé des frontières se trouve bouleversé, les fixités sont sublimées en fluidité ; on parle alors comme Gilles Deleuze et Félix Guattari de « déterritorialisation », ou même en termes de focalisation, de nomination et d'assignation, donc de construction, du passage de « la limite » en « hors-limite », de « l'exotisme » en « divers », comme dirait Victor Segalen. Par ce fait même, le principe de la transgressivité rappelle ce que la sociologie du champ littéraire décrit sous la forme dialectique de la double tension centrifuge et centripète, par un dépérissement de la coupure « centre/périphérie » en tant qu'entreprise politique de géthoïsation des espaces dominés.

Enfin, la référentialité permet d'interroger les modalités par lesquelles un rapport heuristique pourrait s'établir et se justifier, par exemple, entre la Katamalaisie dans la vie et

demie et le Katanga, Kinshasa ou Gbadolité ? Entre la cartographie que propose Kourouma dans Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non et la côte d'Ivoire réelle. De même, la référentialité autorise que soit pensé le mécanisme par lequel, l'espace et le temps réels, sous le régime de l'entropie, en viennent à fonctionner comme des catégories de la fiction, effaçant ainsi la frontière entre le réel et l'imaginaire. Toutes choses qui conduisent à une analyse du lien entre espace rêvé et espace réel, la fiction et le référent, le texte et la société.

Espace rêvé, espace réel : Littérature et société

Le rapport entre « espace rêvé » et « espace réel » pose un problème théorique à l'analyse textuelle : il s'agit, selon l'histoire des décryptages du texte et de la tradition herméneutique, de savoir quels sont les moyens épistémologiques qui permettent de résoudre l'équation de la ségrégation ou de l'intégration du réel à la fiction, du texte à la société et inversement. On sait à ce sujet que la sociologie traditionnelle a longtemps professé un culte au réel au détriment de l'imaginaire, quand, à l'opposé, le structuralisme s'est laissé fasciné par une méthodologie anhistorique, dont la tâche a été de faire du texte un objet autotélique que le vocabulaire bourdieusien désigne encore comme « une structure structurée sans sujet structurant ». Du

reste, une troisième voie a vu le jour qui permet de poser l'hypothèse selon laquelle, les espaces de la fiction et du réel fonctionnent par parallélisme, sans être antipathiques, mais liés comme un signe nécessaire. De la sorte, la traversée poétique de la géographie actuelle réalise ce qu'à la suite de Wittgenstein, Umberto Eco a théorisé comme « Mondes possibles ».

Un monde possible est un monde qui, correspondant à une proposition de mondes, se déployant hors du monde réel, n'impliquant pas non plus une incompatibilité avec ce dernier, se superpose abondamment au monde réel de l'encyclopédie du lecteur¹¹⁰.

Plus précisément, en tant que propositions de « mondes » parmi tant d'autres, ou en tant que versions d'un même monde, le réel et la fiction ne sont fonctionnels que grâce au « réalème », élément investit par Even-Zohar comme « une sorte de repère transposable à merci, dans un contexte à géométrie variable, et non euclidienne »¹¹¹. Dès lors, il est possible de réaliser une géocritique de l'Afrique, sous le modèle souhaité par Daniel-Henri Pageaux, d'une

¹¹⁰ Voir Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, LGF livre de poche, 1979 P. 168.

¹¹¹ Westphal, Bertrand, reprenant Even-Zohar in *La géocritique*, *Op.Cit.* p. 160.

« géopoétique » ou d'une « géolittérature »¹¹², celle-ci, venant bouleverser les coordonnées espace-temps normatives. L'éthique d'une telle géographie dévoile, à propos de l'institution littéraire africaine les caractéristiques suivantes :

L'espace littéraire, en tant qu'objet institutionnel, est constitué d'une double part d'invention et de referant, fonctionnant alors en concurrence avec la société réelle. Ainsi que le montre Mbembe à propos de la géopolitique actuelle du continent africain¹¹³, donnant à voir le caractère « créole » de la partie nord, tiraillée, entre la Méditerranée (espace économique de l'Europe occidentale), les lieux de mémoire de l'islam (le proche orient), et la part africaine de l'identité des pays du Maghreb et du Machrek, encore en lente et patiente négociation en Afrique de l'ouest musulmane (Mali, Sénégal notamment). Quant à la partie sud du Sahara, il s'agit d'un espace « nomadique » incarné d'un côté, par l'Afrique du Sud, économiquement lié à l'espace asiatique (Japon, Malaisie, Corée du Sud, Chine, Taiwan,

¹¹² Pageaux, Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique. Regard sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », in *La géocritique mode d'emploi, Op. Cit.*

¹¹³ Voir Mbembe, Achille, « Les frontières mouvantes du continent africain », in *Le monde diplomatique* n°548, novembre 1999.

Hongkong, Inde), culturellement et politiquement étendant ses espaces jusqu'au Swaziland, au Lesotho, au Mozambique où au Zimbabwe, en passe même de (re) devenir une de ses provinces. De l'autre côté, sous la poussée des guerres, des déplacements de populations, des marchands d'armes, des pirates, des aventuriers en charges des affaires publiques, des colporteurs de la foi, la cartographie africaine se redessine à l'exemple du vaste Congo dépecé par le Rwanda, l'Ouganda, l'Angola et l'Afrique du Sud, aidés des nébuleuses occidentales, le Tchad faisant irruption en territoire centrafricain, et le Liberia se confond à la Sierra Leone, quand le Burkina Faso escalade les frontières officielles de la Côte d'Ivoire.

Parallèlement, les espaces littéraires africains entament une bonne part de leur histoire d'abord par le faits d'agents « passeurs de frontières » (explorateurs, missionnaires, administrateurs coloniaux et leurs affidés tirailleurs ou élèves des écoles des primaires supérieures), ensuite, hors du continent, ou « en exil », comme dit Katarina Städtler¹¹⁴ (étudiants africains et antillais au cours de l'entre-deux-

¹¹⁴ Städtler, Katarina, « La négritude en France, à propos d'un champ littéraire colonisé en exil », in *Les champs littéraires africains*. Paris, Karthala, 2001.

guerres, les écrivains africains actuels vivant et écrivant à partir du centre parisien¹¹⁵).

-De même, dans la pratique du texte, les écrivains africains expérimentent, avant la lettre, la traversée de l'espace sous le mode de la « déterritorialisation » chère à Deleuze et Guattari. Ainsi, une anthropologie de l'Afrique peut se construire, suivant la stratégie du décentrement, puis de la réinvention de la géographie et de l'histoire mêlées, soit, à partir de microcosmes frappés d'invisibilité institutionnelle, mais projetés en connecteurs géo spatiaux, soit à partir de trames historiques minorées par l'histoire officielle, et dont le traitement conduit alors, comme dit Henri Moniot, à une (ré) écriture de « l'histoire des sans histoires »¹¹⁶. Ce qui justifie, par ailleurs, des rapports inattendus entre des écrivains géographiquement éloignés ou appartenant à des époques ou à des cultures différentes (Rimbaud, Césaire et Senghor autour du paradigme de la négritude, Mudimbe et Althusser autour de l'anthropologie d'un côté, puis du marxisme et du parti communiste de l'autre). »

¹¹⁵ Alain Mabanckou, Fatou Diome, Calixte Beyala et les autres.

¹¹⁶ Moniot, Henri, « L'histoire des sans histoires », in *Faire de l'histoire I, nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 151-173.

- Egalement, si l'on procède suivant les coordonnées de cet espace-temps littéraire, à une histoire des peuplements de l'Afrique, on accordera une part prépondérante à ce que, parlant des Amériques, Edouard Glissant a nommé « le migrant nu »¹¹⁷, sujet dont l'occupation de l'espace, ici africain, tire sa légitimité de l'antre du bateau négrier, ou du laboratoire de la plantation. De la sorte, la fonction d'ancrage ou de fixation des motifs de « la terre », de « l'origine », ou du « territoire » est éprouvée au profit d'une revendication en termes de fonctionnalité multiple et éclatée du motif de l'appartenance géographique. Ainsi, dans le texte africain, comme le note Fonkoua,

(...) l'écriture du lieu, de la terre, du territoire s'est progressivement déplacée vers l'écriture de la multiciplité des lieux, de territoires et de mondes. De même, le sujet des romans s'est déplacé de la filiation et de l'enracinement vers l'impossible filiation et l'impossible enracinement¹¹⁸.

- Conséquemment, en littérature africaine comme en société réelle, la ronde observée de la géographie bouleverse les représentations identitaires, affichant les limites et la

¹¹⁷ Voir Glissant, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

¹¹⁸ Voir Fonkoua, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XXème siècle*, Edouard Glissant, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 280.

faiblesse de « la racine » à l'avantage du « rhizome », de la sédentarité au bénéfice du nomadisme et de l'errance. Toutes choses qui autorisent alors que Arthur Rimbaud, St John Perse, V. S. Naipaul, Richard Wright, ...revendiquent leur « africanité » au même titre que Bernard Dadié, Mongo Beti, Yambo Ouologuem, Sony Labou Tans'i, Marie Ndiaye, Sylvie Kandé, et...bien d'autres, puis, inversement.

CONCLUSION

Suggérer une « nouvelle cartographie africaine» africain revient, en fin de compte, à tenir un discours sur le referant africain à travers une réévaluation des coordonnées espace-temps qui structurent ses mondes. L'entreprise a consisté dans un premier temps à montrer les faiblesses de la méthodologie actuelle dans le traitement du rapport entre littérature générale et géographie. Ramenée au cas africain, il y a une illusion géographique qui rend inintelligible ses repères, ses objets et ses discours.

Dans un deuxième temps, les apories relevées dans l'esquisse de cette géographie, dans sa dimension spécifiquement littéraire, a autorisé que soient évoquées la sociologie du champ littéraire de Pierre Bourdieu et la géohistoire de

Fernand Braudel. Ces deux théories se réclamant de la métaphore spatiale ont permis une poétique particulière de la frontière dont la fonctionnalité, suivant les termes principaux de la géocritique, ne manque pas de déboucher sur une interrogation du parallélisme existant entre espace de la fiction et celui du réel. Dans tous les cas, il semble qu'il existe des lois de correspondance ou d'intégration des normes de stabilité ou de mutation, d'équilibre ou de déséquilibre, des entités spatio-temporelles du locus africain.

BIBLIOGRAPHIE

- Appadurai, Arjun, Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation, Paris, Payot, 2005.
- Bourdieu, Pierre, Raisons pratiques sur la théorie de l'action, Paris, Seuil, 1994.
- Bourdieu, Pierre, Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.
- Braudel, Fernand, Les ambitions de l'histoire, Paris, éd. de Fallois, 1997.
- Braudel, Fernand, la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, Paris, Armand Colin, 1949.
- Braudel, Fernand, Civilisation matérielle, économie et capitalisme, Paris, LGF, 1979, 2000.
- Glissant, Edouard, Poétique de la relation, Paris, Gallimard, 1990.
- Haushofer, Karl, De la géopolitique, Paris, Fayard, 1986, traduit de l'allemand par André Meyer.
- Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, (sous la direction de), Le dictionnaire du littéraire Paris, PUF, 2002.
- Westphal, Bertrand, La géocritique, réel, fiction, espace, Paris, Minit, 2007.
- Westphal, Bertrand La géocritique, mode d'emploi, Limoges, Pulim, 2000.

**La « re-présentation » de l’Afrique dans Heart of
Darkness de Joseph Conrad**

COULIBALY Daouda

Département d’Anglais
UFR-CMS, Université de Bouaké

Never trust the artist.

Trust the tale.

D.H. Lawrence

INTRODUCTION

Cette contribution se propose de réfléchir sur la re-présentation de l’Afrique en tant qu’espace hyperbate dans Heart of Darkness de Joseph Conrad. Dans son livre La Géocritique, Bertrand Westphal définit « ...l’espace secret, l’espace hyperbate, [comme] celui où l’individu déploie un supplément de vérité personnelle à l’abri des yeux du monde, des prescriptions du code¹¹⁹ ». Même si pour la géocritique, l’espace est par essence polyphonique, l’image de l’Afrique telle qu’elle transparaît à travers le miroir des lieux dans Heart of Darkness, semble homogénéiser l’espace africain tant le texte foisonne à l’excès de la barbarie, la noirceur et de la sauvagerie, lesquelles sont symptomatiques d’un principe ordonnateur sinon structurant. En réalité, l’excès de noirceur est le résultat de la conquête coloniale qui va saturer

¹¹⁹ Bertrand Westphal, *La Géocritique, (réel, fiction, espace)*, Paris : Minit, 2007, p.75

l'Afrique avec sa sémantique raciale. Espace magnétique sur la carte lors de l'enfance de Marlow, l'Afrique phagocyte et transforme l'Autre maintenant qu'il est un adulte. Illustré par la métaphore hypnotique du petit l'oiseau et fleuve/serpent, Marlow qualifie sa fascination pour les cartes (HD,11), un mode de transition vers le réel.

Assis au bord du fleuve Thames, Marlow raconte son l'histoire à travers celle du légendaire Kurtz. Un « précipité idéal humaniste » au sens de Gilbert Durand, exprime ex cathedra, informe la description que le narrateur fait de l'Afrique ; toutefois les fortifications idéologiques qui le fondent, s'effondrent devant la prégnance de la cupidité des occidentaux et la critique du malaise de l'occident en face d'une figure de l'altérité dont la sauvagerie autrefois célébrée n'est plus doctrina grata. De ce passé mémoriel que Marlow partage avec une audience attentive, l'Afrique se décline comme un espace hyperbate qui participe la fragmentation de la psyché de occident dominateur. Telle qu'elle est décrite par Marlow, l'Afrique est d'abord le centre de la terre, puis elle devient, par le fait de la colonisation, “one of the dark places of the earth” (HD, 65) et “The biggest, the most blank, so to speak...” (HD, 71). L'Afrique n'était donc pas un espace vierge mais elle le devient par la médiation du discours idéologique et impérialiste. L'Afrique est le point

focal de la projection des mécanismes de la conquête coloniale, elle est perçue comme un espace dit inexploré, libre, vierge, un « no man's land ».

Notre travail s'articulera autour de deux points qui illustrent la vision dialectique de l'espace chez Conrad. Nous entendons d'abord débattre de la question de l'appropriation ou de la création de l'histoire en relation avec les fondations de la géocritique pour expliquer comment le roman de Conrad est la reproduction du paysage mental d'une époque et d'un discours. Ensuite, nous analyserons le parcours spatial de Marlow à travers ses navigations/ pérégrinations, et nous interroger sur la façon dont le roman de Conrad intercepte et « re-présente » l'espace non pas comme un mythe ou une utopie, mais plutôt comme une ré-simulation d'un référent à travers le regard du narrateur.

1. Discours d'une époque et paysage mental

Une question nous paraît essentielle dans la tentative de certains critiques de catégoriser et de dédouaner le roman. *Heart of Darkness* est-il un geste d'appropriation ou de recréation de l'histoire? Quelle est la fonction idéologique de l'espace conradien dans la façon dont l'Europe imagine ou invente l'Afrique, pour paraphraser le titre du livre de Muiyimbe. Taxé de roman impérialiste par certains et d'anti-

impérialiste par d'autres, le roman de Conrad est une œuvre ambivalente qui brode sur le canevas du discours raciste de l'anthropologie axé sur l'exotisme de l'Autre et les stéréotypes de son espace. Dans son esquisse de l'espace, Conrad opère plutôt à travers le moule des oppositions binaires. L'opposition entre l'Europe de la civilisation et l'Afrique de la sauvagerie reproduit le discours totalisant des modernistes. Le principe de la binarité informant la disjonction, évoque une image de l'Afrique sauvage que la culture occidentale véhicule et dont le souvenir réside dans l'inconscient collectif. C'est en ce sens que le lien entre la réalité et la fiction est porteur d'une asynchronie dans la conception des deux espaces représentés. En tant que reflet de l'inconscient occidental, l'espace africain n'est plus un pur produit de l'imagination de Conrad mais c'est plutôt sa critique du postulat du « récit géométral »¹²⁰ qui permet de reformuler la représentation de l'espace référentiel ou réel.

Rejetant la posture négative de Chinua Achebe et d'autres critiques sur le caractère raciste du texte de Conrad, William Atkins¹²¹ nous invite à opérer une analyse de

¹²⁰ Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris: Christian Bourgois, 1984, pp.27-28

¹²¹ William Atkins "Bound in "Blackwood's": The Imperialism of "The Heart of Darkness" in Its Immediate

l'archéologie du roman. En clair, il suggère une lecture de Conrad dans son contexte historique de production, marqué par l'anti-impérialisme. Même si « Conrad est un homme de son temps », aux dires d'Edward Said dans son œuvre intitulée *Orientalism*, à l'appétit de Marlow pour la géographie, moteur de l'impérialisme que Conrad critique sévèrement, s'oppose la conquête de l'Autre, car l'espace conquis est totalement invisible. Cette vision complique la position du romancier / historien qu'est Conrad pour qui la "Fiction is history, human history, or it is nothing", that a 'novelist is a historian, the preserver, the keeper, the expounder, of human experience."¹²² Vu cependant sous l'angle de la révision de l'histoire, le roman de Conrad ne s'affranchit pas du discours colonialiste, mais il souligne plutôt l'obsession de l'européen pour l'altérité radicale et le fétichisme/primitivisme qu'incarne l'Autre.

Heart of Darkness de Conrad est une mimesis de l'histoire/fiction qui se veut à la fois « représentation de l'espace (espace conçu) et espaces de représentation (espace

Context » *Twentieth Century Literature*, Vol. 50, No. 4 (Winter, 2004), pp. 368-393

¹²² Jonah Raskin "Imperialism: Conrad's Heart of Darkness." *Journal of Contemporary History*, Vol. 2, No. 2, *Literature and Society*, (Apr., 1967), pp. 115

vécu)¹²³ ». En tant que recreation d'une certaine réalité à travers des personnages et des émotions, les espaces représentés ne sont pas utopiques, c'est-à-dire hors de la géographie. Pour la géocritique, qui se focalise sur l'exploration des frontières du monde factuel, c'est surtout l'empreinte que le monde « imaginaire » laisse sur le monde « réel » qui importe. Il ya une inversion de la logique géocritique chez Conrad en ce sens que le voyage de Marlow est un départ de l'espace connu et pénétration dans les profondeurs de l'inconnu. Cette incursion dans le monde de l'horreur, de l'absurde et de l'irrationnel imite la quête moderniste centrée sur la recherche de son propre « moi ». En Afrique, la quête de Marlow est synonyme de passage dans l'indicible et dans la mort. Comme Garrett Stewart l'a si bien souligné: "Heart of Darkness is the deviously mapped quest for a sequestered space beyond geographical coordinates, a recessed sector of the soul to which only death, firsthand or secondhand, can guarantee passage."¹²⁴ La mort est donc le paradigme liminal dans le parcours spatial de Marlow qui démarre au point où git le squelette de son prédécesseur et finit avec la mort de Kurtz.

¹²³ Henri Lefevre, *La Production de l'espace*, p.104,

¹²⁴ Garrett Stewart, "Lying as Dying in *Heart of Darkness*." *PMLA*, Vol. 95, No. 3, (May, 1980), pp. 319

2. Le parcours spatial de Marlow et la non-représentabilité de l'Afrique

La rencontre de Marlow avec le continent africain en général et la côte en particulier est dépeinte comme un moment de rêve et d'ineffabilité vu l'impossibilité pour la langue d'en rendre compte. C'est « un problème épistémologique » et une limite du pouvoir de dire, car Marlow n'a pas de référents extralinguistiques avec lequel il peut comparer ce paysage étrange. Devant les côtes inhospitalières, Marlow devient un spectateur médusé par le paysage réfractaire au regard inquisiteur et rationnel du colon. En spectateur résigné, il dit: "I watched the coast" (HD, 19). La côte africaine est comme une énigme que l'europpéen, l'intrus, ne peut pas déchiffrer: "Every day the coast looked the same, as though we had not moved...the malign somberness of the coast, seemed to keep me away from the truth of things...all along the formless coast was bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders" (HD, 19-20). La côte africaine et la nature environnante convoquent les paradigmes de la conquête coloniale organisées autour de la dialectique du blocage et du franchissement.

L'incapacité de Marlow à pénétrer du regard et à décoder le paysage montre la victoire éphémère de l'absurde

qu'incarne la côte africaine ou "The earth seemed unearthly" (HD, 51). Le caractère étrange du paysage stimule à fois l'attraction et la répulsion, l'invitation et la menace. Ce double phénomène est d'autant moins un jeu d'optique que malgré le rapprochement avec l'objet du regard, la nature étrange de la côte est une réalité proche du temps du rêve. Ce retour au temps primordial, au non-temps, indique une régression à l'état de l'origine. L'espace soustrait Marlow de la temporalité universel et l'enferme dans l'espace du je egotopique¹²⁵ pour employer le terme d'Antoine Gallet et de Robert Martin. Le regard colonialiste est un regard essentiellement monolithique, qui, par sa nature même, embrasse l'espace en fonction de son seul point de vue.

Le parcours spatial de Marlow, marqué par sa quête du légendaire Kurtz, dévoile la cartographie des lieux. Conjonction d'un parcours fluvial et terrestre, la trajectoire spatiale Marlow est circonscrite par deux points, à savoir, le « Central Station » et l'« Inner Station ». Reliés par l'espace flottant ou navicule qu'est le fleuve, les deux espaces

¹²⁵ C'est un néologisme d'Antoine Gallet et Robert Martin qui vient du latin ego « moi » et du grec topo « lieu ». L'egotopie est donc lieu du moi, le territoire occupé par le moi.

sédentaires¹²⁶, non contigus, sont structurés par l'esprit modélisateur de l'occident. Reliques de l'Europe, les deux stations sont les espaces humains dotés d'ordre et dialoguent entre eux. Comme des îlots soumis à un processus de fragmentation / décomposition, les deux stations sont des pôles de civilisation englobés par l'immensité de la forêt aux attributs négatifs tels que sa sauvagerie, mutisme, immobilisme et le « régime nocturne » pour utiliser les termes de Gilbert Durand. Ce monde de mutisme signale la mort du principe dialogique. Marlow raconte:

The smell of mud, of primeval mud, by Jove! was in my nostrils, the high stillness of primeval forest was before my eyes . . . over the great river I could see through a somber gap, glittering, glittering, as it flowed broadly by without a murmur. All this was great, expectant, mute, while the man jabbered about himself. I wondered whether the stillness on the face of this immensity looking at us two were meant as an appeal or as a menace. What were we who had strayed in here? Could we handle that dumb thing, or would it handle us? I felt how big, how confoundedly big, was that thing that

¹²⁶ Dans *Milles Plateaux*, Guattari et Deleuze indiquent que « l'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des « traits » qui s'effacent et se déplacent avec le trajet ».

couldn't talk, and perhaps was deaf as well. What was in there? (HD, 38).

L'incapacité de Marlow à pénétrer l'espace s'articule aussi comme un questionnement de son être et de celui de ses compagnons: "What were we who had strayed in here? Could we handle that dumb thing, or would it handle us?" La lecture du regard est remplacée par des sensations et des émotions dans le corps du sujet porteur du regard. L'impossibilité d'utilisation d'un langage apte à rendre sensible la rencontre de Marlow avec l'irréel, l'autre comme une proximité invisible indéterminée. Cela donne à comprendre que l'espace implexe est marqué par un contraste ontologique naissance et l'évanouissement.

La topographie narrative de Heart of Darkness se décline ainsi en un mouvement de pénétration vers l'intérieur, l'« Inner Station », où Kurtz, le légendaire agent collecteur d'ivoires a son quartier général au « Heart of darkness ». Kurtz est la représentation du colonialisme et de son caractère exploitant et mystificateur; il figure la spoliation du territoire et incarne l'autorité du colonisateur sur l'espace, qui conduit à l'asservissement de l'autre. En tant que déréalisation du monde, l'espace où vit Kurtz est un lieu macabre jonché de crânes humains. L'exploitation de l'autre et le commerce de l'ivoire marque une frontière où la laideur, l'horreur, la

noirceur ne sont pas tributaire de l'Afrique mais plutôt les masques de la civilisation qui est incapable de voir et donc de comprendre l'autre.

La noirceur qui englobe l'Afrique ne se laisse pas appréhender dans les rapports dialectiques colonisés/colonisateurs mais plutôt par des relations d'équivalences entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, *Heart of Darkness* ouvre sur les similitudes que Marlow observe dans conquête manquée de l'Angleterre par les Romains. Les barbares, comme ils les appellent, vont se perdront dans les frontières invisibles de l'Angleterre. L'échec de la conquête qui est une forme de transgression montre sa propre limite, à soi-même et à l'autre. L'opposition entre l'Europe et l'Afrique est superficielle car il ya deux mondes en un seul. La narration de Marlow est comme un purgatoire ou la noirceur est le miroir réflecteur l'intérieur et non de l'externe.

CONCLUSION

Critique de la globalisation et de l'empire, *Heart of Darkness* se fait aussi l'écho d'un paysage mental, qui est le reflet du discours hégémonique et mimétique d'une époque coloniale fondée sur la chosification et le fétichisme de l'autre. Ce rapport symétrique entre paysage mental et discours colonial donne un portrait mystérieux de l'Afrique, un continent aux réalités douloureuses telles que la colonisation britannique et son exploitation sauvage des ressources naturelles et des hommes. Dans cette contribution, j'ai essayé de montrer que la critique de *Heart of Darkness* demande à être nuancée car l'espace hyperbate et l'excès de noirceur détermine la limite de la colonisation et de la technologie.

Du cercle traditionnel de conte aux nouvelles formes de diffusion du conte africain : problématique d'un dynamitage socio spatial

Ernest Irié TOUOUI BI

U F R Langues, Littérature et
Civilisations
Université de Cocody- Abidjan

INTRODUCTION

Dans les civilisations authentiques de l'Afrique noire, les traditions orales constituent l'ossature de toute une philosophie existentielle.

Elles ont pour principes de fixer et de diffuser les mœurs, les faits et les expériences accumulées de générations en générations. En répétant ces expériences par le mécanisme de l'oralité, les traditions orales contribuent à une perception spécifique du monde, un type culturel donné. De la sorte, elles exercent une action qualitative déterminante sur un groupe d'individus ou une communauté donnée en fonctionnant non pas comme de simples récits, mais comme un véritable courant de pensée, une vision du monde.

Le conte oral traditionnel qui constitue l'un des genres majeurs de la littérature orale africaine charrie dans sa matérialisation la vision du monde des peuples dont il est

171

tributaire. Le cercle de conte est une unité symbolique comme nous l'avons démontré dans un travail précédant (Le cercle de conte comme unité symbolique chez les Gouro de Côte d'Ivoire). Cependant, la modernisation, et avec elle l'écriture et les nouvelles formes de diffusion du conte, ont dynamité le cercle traditionnel de conte. C'est pourquoi notre sujet s'intitule : Du cercle de conte traditionnel aux nouvelles formes de diffusions du conte africain : problématique d'un dynamitage socio-spécial. L'onde de choc produit par ce bouleversement narratif majeur conduit à s'interroger sur le destin du conte en tant que patrimoine produit par une communauté et appartenant à celle-ci. En d'autres mots, le cercle traditionnel de conte a-t-il encore des chances de survie ?

Les nouvelles formes de diffusion du conte que sont le livre, la radio et la télévision réussissent-elles à reproduire et à perpétuer la philosophie qui présidait à la narration nocturne du conte dans un espace circulaire ?

Nos propos viseront à présenter d'abord le cercle traditionnel de conte en rapport avec la philosophie sociale qui le sous-tend, ensuite, nous analyserons les canaux modernes de diffusion du conte en mettant en relief le télescopage qu'ils créent avec la philosophie traditionnelle liée au cercle de conte.

I. STRUCTURE DU CERCLE DE CONTE

En Afrique, la narration du conte exige la présence indispensable de trois pôles d'émission dont la contribution concourt à donner aux récits leur matérialité. C'est pourquoi, "le conte est une production commune, typique d'une société orale. Chacun a un rôle"¹²⁷ écrit Jean Cauvin.

Dans le cas spécifique africain, le cercle de conte comprend en général :

- un conteur attitré ;
- un agent rythmique ;
- un public.

1. Le conteur

Caractériser le conteur dans une perspective sociologique revient tout d'abord à poser le problème du statut social du conteur. Cela revient également à orienter la réflexion dans le sens de la typologie des divers types de conteurs.

¹²⁷ Jean CAUVIN, Comprendre les contes, Paris, Editions Saint Paul, 1980. P. 7.

En effet, bien qu'en apparence ce clivage ne soit point évident, les enquêtes menées¹²⁸ attestent qu'il existe deux types de conteurs. Comme on a pu le constater, l'espace et les périodes interfèrent sur la manière de conter. L'exiguïté du cadre explique par exemple le nombre restreint des auditeurs et modifie, par conséquent, le style de la narration. En contant assis, dans l'intimité d'une case ronde dont le diamètre équivaut à peine à dix mètres environ, le conteur ne peut se mouvoir véritablement en réalisant toute la gestuelle possible.

C'est une raison fondamentale qui justifie l'impossible de la diversification des conteurs dans le cadre du conte assis où, à tour de rôle, selon l'inspiration ponctuelle de chaque membre du groupe en présence, chaque individu saisit la parole au vif et devient émetteur par rapport aux autres membres qui constituent les récepteurs.

Quant au conteur attitré, son statut social n'échappe pas à la logique de la philosophie des peuples traditionnels. Il est solidement tributaire de l'orientation donnée à la vie communautaire par les ancêtres fondateurs des clans, lesquels ont érigé la structure sociale en une société égalitaire,

¹²⁸ Enquêtes menées au cours de nos recherches dans le cadre de la thèse de doctorat de 3^{ème} cycle : L'humanisme dans la littérature orale africaine : le cas des contes populaires Gouro. Université d'Abidjan, 1999 (sous la direction du Professeur Bernard ZADI Zaourou).

démocratique et sans Etat¹²⁹. Cela suppose que la position stratégique qu'occupe le conteur n'exerce point une influence considérable sur le reste de la collectivité au point de l'étouffer. Selon une philosophie propre aux peuples traditionnels par l'interférence entre le statut social et l'impact produit par ce statut n'affecte aucunement les rapports entre les populations et n'autorise jamais le titulaire d'un tel privilège à en abuser.

Comme nous avons pu l'observer à Tibéita¹³⁰, selon le témoignage de Botty Bi Youan (un traditionaliste), le conteur, à l'image des autres artistes, n'est jamais mis sur un piédestal, et donc jamais dans une position réelle de domination. Leyé Bi Tizié Roger (Tibéita), tout comme Sery Bi Zouh (Bouafla), ainsi que tous les autres conteurs avec lesquels nous avons échangé à ce niveau, demeurent tous dans leur statut de simples paysans. Il est indéniable que le fait de conter leur confrère in certain "prestige", mais ces paysans ne perdent pas de vue qu'ils restent foncièrement

¹²⁹ Consulter l'ouvrage de Claude Meillassoux : *Anthropologie économique des Gouro de Côte d'Ivoire. De l'économie de subsistance à l'agriculture commerciale*, Paris – La Haye, Mouton, 1974.

¹³⁰ Tibéita est un village gouro situé dans la sous-préfecture de Bouaflé (Côte d'Ivoire).

attachés au travail de la terre qui génère pour la communauté l'essence même de sa subsistance.

Si le conteur est forgeron, tisserand ou cultivateur de profession comme c'est le cas de la plupart de ceux que nous avons interrogés, son art qu'il maîtrise n'annihilerait jamais cette profession.

2. L'agent-rythmique

L'expression "agent rythmique"¹³¹ est un néologisme forgé par le chercheur ivoirien Bernard Zadi Zaourou. Est agent-rythmique tout individu doté d'une bonne maîtrise de la parole, capable de s'exprimer en public et fonctionnant donc dans cette position comme une sorte de connecteur logique entre les diverses instances du discours en cours d'élaboration. Chez les Gouro particulièrement, les circonstances solennelles de profération de la parole exigent toujours et nécessairement la présence d'un médiateur capable de servir de levier entre les deux pôles de la communication.

Dans le cadre traditionnel des délibérations ou du règlement de conflits entre groupes ou individus en conflit le conseil des aînés désigne obligatoirement un individu, le plus souvent vivace, alerte dans les gestes et doté d'un sens aigu

¹³¹ L'expression agent rythmique est du chercheur ivoirien Zadi Zaourou Bernard.

de la parole bien peaufinée et harmonieusement assouplie. C'est cet homme pétri des attributs d'embrayeur logique qui se charge de réaliser la navette entre le conseil des sages qui délibère et l'assemblée de plaignants et d'accusés qui défendent leurs positions respectives.

Rappelons aussi que l'agent-rythmique n'est pas un second conteur. Il joue un rôle précis dans la narration du conte, lequel gravite autour de l'explicitation de la pensée du conteur, la clarification et l'insistance sur certains éléments.

A l'image du conteur qu'il accompagne, l'agent-rythmique ne jouit pas d'un privilège tout à fait particulier qui le distingue nettement des autres membres du groupe social. Intrinsèquement, il demeure le paysan, le forgeron ou le tisserand de tous les jours, une fois la séance de conte terminée.

Il n'est pas non plus désigné en fonction de son ascendance, soit que ses parents aient été nobles ou captifs. Il est choisi en fonction de sa valeur intrinsèque ; c'est-à-dire sa capacité à servir de levier pouvant permettre la fluidité et l'expressivité maximale de la circulation de la parole.

3. Le public

Le conte constitue une totalité à tous points de vue et exige la participation effective de tous les individus présents au moment de la formation du cercle de conte. En fait, tous contribuent avec le même zèle et avec la même motivation à la délicate « naissance » des récits.

Mais fondamentalement, le public assume une lourde responsabilité dans le schéma triadique¹³² du conte ; car étant le destinataire de l'ensemble des récits, le groupe humain formé par l'auditoire a conscience de cette responsabilité.

Il est composé d'une mosaïque de populations. Jeunes, vieux, hommes, femmes, enfants, tous se retrouvent indistinctement dans le cercle pour assister et participer à la séance de conte. Au plan de l'ascendance également, le public est composé de nobles, de captifs et de personnes d'origines diverses qui se retrouvent ensemble sur la place publique, sans que cela puisse susciter une quelconque hostilité de la part de qui que ce soit. Ce qui importe pour le public, c'est de participer à la « vie » des récits mais il faut pour cela, qu'il se reconnaisse dans la trame du récit. Il existe en effet des normes morales, des valeurs ethniques, des canons philosophiques qui fondent l'idéologie traditionnelle

¹³² ZADI Zaourou Bernard, *La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, thèse de Doctorat d'Etat, Université de Strasbourg II, 1981.

et que doivent nécessairement refléter les personnages mis en scène.

En outre, si cette population mosaïque et hétérogène sociologiquement se trouve indistinctement sur la même place, c'est qu'elle est soucieuse de la conservation de ses valeurs éthiques, lesquelles constituent le ciment même de la société. C'est pourquoi, des thèmes comme la préservation de la vie communautaire, la cohésion sociale, l'altruisme, la quête du savoir et de ses principaux facteurs apparaissent récurrents dans la narration du conte chez les Gouro par exemple, parce que ces valeurs sont aussi porteuses de civilisations comme c'est le cas chez la plupart des peuples africains qui ont toujours érigé la recherche de la vie communautaire en règle morale.

A chaque niveau de la narration, le public se situe dans une position de critique qu'il assume par des acquiescements, des désaccords, des exclamations, etc.

Ainsi, dans une dynamique interne, comme c'est le cas du conte ici, la société offre des éléments constants de repère longtemps thésaurisés par les traditionalistes. Il s'agit des opportunités de croissance en sagesse des membres de la collectivité dont le rôle premier est justement de contribuer à l'harmonie du groupe social. Tel est le principe qui sous-tend la philosophie édifiant le cercle de conte.

II- PORTEE PHILOSOPHIQUE DU CERCLE DE CONTE

1- Au plan sociologique

Le cercle de conte est la synthèse de la population villageoise. Tout le monde, sans exception, peut venir assister et participer à la production du conte chez les Africains. C'est que le "rituel" du conte n'est pas une cérémonie sacrée, une séance ésotérique qui établirait une discrimination au plan des catégories, de sexes et de classes sociales. Il n'existe aucune démarcation entre vieux et jeunes, femmes et hommes, captifs et nobles, érudits et non savants, initiés et profanes, autochtones et allochtones, etc.

La nuit, après le coucher du soleil et que remis des labeurs de la journée après le dîner, les villageois se retrouvent autour d'un feu ardent ou d'une lampe tempête, il s'agit pour eux d'oublier, pendant cet instant précis, toutes sortes de querelles à la peau dure qui résisteraient encore malgré toutes les tentatives de règlement.

Le contage joue le rôle d'un psychodrame. C'est un moment précieux de communion dans la douceur d'un champ de paix rendu possible par les mouvements alternés du conteur et de son agent rythmique se suivant comme une ombre et son repère. Phénomène extrêmement important pour

les populations traditionnelles, le conte tient une place de choix dans la vie de ces paysans qui en constituent le public - cible.

Malgré la diversité et le caractère fictif des personnages, les contes ne laissent personne indifférent, car les villageois ont conscience qu'il s'agit bien d'eux, que tout ce qui est dit dans les récits les engage à plus d'un titre. C'est ce qui explique sans doute leurs encouragements sans réserve au conteur au cours de la séance de conte.

Mais qu'est-ce qui justifie la formation du cercle de conte pour les villageois ?

Le cercle de conte se présente comme une unité symbolique. Dans une savante réflexion menée sur l'unité du monde dans la pensée négro-africaine, le Professeur Harris MEMEL Fotê, en guise de préambule à son étude, s'appuie sur la philosophie que les Bété se font du monde, et surtout le sens profond qu'ils donnent aux rapports fondamentaux qui unissent les êtres, les phénomènes et les choses. Aussi écrit-il :

« A entendre les Bété, l'unité est une loi ontologique, une loi de relation, une loi de mouvement. Elle désigne d'abord l'être - ensemble et s'applique à une totalité. Elle désigne ensuite l'avoir en commun et s'applique aux relations internes à la totalité.

Elle désigne enfin la communauté d'activités et s'applique au mouvement de la totalité vers un but. Mais être ensemble ne consiste pas ici en une position statique, il est une notion : Waa-bli-niê.

Ainsi, la totalité unie est perpétuellement en marche. Une substance constitue toutes les choses et tous les êtres de cette totalité : la vie »¹³³.

Vision profonde du monde, cette perception transcende le temps, l'espace, les êtres, les phénomènes et les choses, bannissant ainsi tout élan de repli sur soi, toute recherche d'intérêts orientée uniquement vers l'individu au détriment de la collectivité. L'auditoire du conte est un échantillon représentatif de la population villageoise comme nous l'avons souligné précédemment. Ainsi, s'il est possible à cette population de se regrouper autour d'un intérêt commun à savoir la séance de conte, c'est que des barrières, au plan des classes sociales, sont complètement bannies au point que toutes les catégories sociales se retrouvent indistinctement en un lieu précis pour communier.

Dans cette disposition, et toujours selon la structure du cercle de conte que nous avons pu observer dans certains villages gouro comme Tibéita, Tofla, Bouafla dans le

¹³³ MEMEL Fotê Harris : "Le vent et la toile d'araignée ou de l'unité du monde dans la pensée négro-africaine" *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, Tome VI, 1973, p. 307.

département de Bouaflé, aucune hiérarchisation liée à une quelconque appartenance de classe, de religion, de sexe ou encore répondant à d'autres critères de disposition n'est opératoire. Indistinctement, ces diverses catégories sociales s'entremêlent. En effet, pendant que certains sont assis sur des tabourets ou des chaises pliantes, d'autres, généralement les enfants, s'asseyent à même le sol, avec le regard tout fixé vers le conteur et son agent rythmique au centre du cercle de conte.

Ce public, alerte, prompt, vif et actif jusqu'à débordement, est fin prêt à répondre en chœur aux diverses sollicitations du conteur et de son agent rythmique.

Ensuite, la narration du conte donne aussi lieu à l'expression totale et collective de l'auditoire. En dehors de quelques interventions sporadiques individuelles, c'est en chœur que l'auditoire réagit par de graves et incessants échos qui condamnent tel ou tel personnage, ou acquiesce les multiples questionnements de l'agent rythmique pour justifier la noblesse d'un acte posé par d'autres personnages.

Tant que le conteur reçoit la réaction de son public de cette façon, une motivation croissante s'empare de lui au milieu de ce cercle humain qu'il a le devoir d'animer. Dès lors, il multiplie les gestes et sent la nécessité de raffiner tout propos venant de lui ainsi que de son agent rythmique. Ainsi

se crée, peut-être inconsciemment à l'insu du conteur et de son public donc, une unité symbolique, expression de la totalité et de la convergence de toutes les tendances matérialisées par les personnes présentes à la séance de contage.

Cette synergie des différentes couches sociales, représentées par l'échantillon social qu'incarne le cercle de conte, exprime, par dessus tout, la recherche d'une harmonie et d'une homogénéité rendues possibles par la complicité entre le conteur et son public. Désormais orientés vers le même but, cet échantillon social prend conscience du fait de l'unicité du temps, de l'espace et de tout autre facteur qui régit l'univers dans lequel il vit en réalité. Cet univers se trouve renforcé par les modèles représentés dans la narration du conte, par les personnages et leurs actions.

Ces facteurs révèlent qu'en réalité, le monde traditionnel gouro est unité. Il l'est dans la mesure où l'expression du conte à laquelle tous participent avec la même ferveur, le même dynamisme, la même euphorie, est l'œuvre de tous.

Participer concomitamment à l'élaboration d'une œuvre, selon les traditionalistes gouro, c'est reconnaître une part de parenté à cette œuvre. C'est reconnaître en fait, sa contribution à l'œuvre et surtout l'indispensabilité de cette

contribution. Le cercle de conte est le fruit d'une ambivalence dynamique qui se matérialise en s'appuyant sur les réalités concrètes et philosophiques de la communauté. C'est un tout homogène et authentique qui fonde en théorie le nécessaire rapprochement entre les fils et les filles du groupe social. Les frontières de catégorisation n'existant plus, le cercle de conte offre l'opportunité aux diverses couches sociales de se frotter les unes aux autres. Au-delà même des couches sociales, il s'agit pour la communauté, dans cet élan de communion, d'harmoniser et de rapprocher les tendances contraires afin de conférer à l'édifice social une stabilité certaine. C'est en effet, pendant les séances de contage que se retrouvent quelquefois des familles en situation conflictuelle. Or, cette tribune ne leur offre pas l'opportunité de confrontation, du face à face comme c'est le cas du tribunal coutumier. Ici d'une façon analogique, par les modèles de contradiction entre les personnages et la manière dont ces contradictions sont résolues, les auditeurs en situation de conflit, trouvent, au miroir des contes, des prototypes de solution.

C'est cela qui fonde réellement les fonctions sociologique, didactique et cathartique du conte ; car c'est à la soirée de conte que les amitiés se consolident, les parents les plus difficiles accordent la liberté de sortir à leurs filles,

etc. C'est en un mot, un grand moment de rassemblement pour les villageois que nous avons visités. La séance de contage est un moment qui les met face aux réalités de la vie qu'ils mènent et qui les unit dans une même veine, un même élan de solidarité et de convivialité.

Ils sauront, à l'issue de la narration des contes et de leur propre participation à cette narration, qu'ils luttent pour les mêmes causes, forgent le même idéal de société et construisent, en définitive, la même unité symbolique : la vie communautaire.

2- Au plan cosmique

En analysant l'importance de la participation des Ancêtres à la vie communautaire des Gouro, voici l'un des résultats auquel parvient GOHORE -Bi Séverin à propos du rôle joué par ces Ancêtres :

« Les relations humaines chez les Gouro fonctionnent toujours selon un schéma triadique à l'intérieur duquel les morts jouent un rôle déterminant par leur intervention, leur médiation qui confère aux relations une structure spécifique, et par leur action concrète, qui contribue à faire aboutir les effets de la parole primordiale : la cohésion. »¹³⁴

¹³⁴ GOHORE-BI Séverin : *Les contes populaires gouro : le dit et son récit*, thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, Université de Paris X, Nanterre, 1980, p. 208.

Cette cohésion sociale, à bien des égards, apparaît comme le but ultime de toute quête communautaire à travers la thématique du conte telle qu'elle est présentée par la plupart des conteurs. C'est un message, un signal fort qui est adressé à la communauté des vivants.

Mais en même temps, d'autres indices montrent à cette communauté des vivants qu'elle ne vit pas seule et qu'elle n'est donc pas la seule animatrice de la vie sociale.

Dans le cas précis du cercle de conte, son emplacement est un indice pertinent. Il est évocateur et assez révélateur de la dimension hautement symbolique que les Gouro accordent aux esprits des morts. La séance de conte, en effet, s'effectue sur la place publique : un espace choisi et réservé aussi pour le tribunal coutumier. Cette place se situe généralement au centre des villages gouro, sous un arbre comme l'iroko ou le fromager.

La place publique, de par sa position centrale, constitue un lieu de convergence de toutes les énergies physiques et spirituelles qui animent le village. Ces énergies peuvent être thésaurisées par l'arbre supplantant la place publique. Il constitue d'ailleurs, selon une mentalité bien répandue chez les Gouro, le dépositaire de certaines énergies spirituelles.

Cependant, dans une autre perspective plus positive parce que bénéfique pour les villageois, la place publique est censée abriter les esprits des ancêtres toujours dans une position d'omniprésence au village en veillant sur la communauté.

Venir conter sur cette place publique donc, c'est venir communier avec ces esprits, c'est activer ou réactiver leur protection. Il s'agit de les solliciter afin qu'ils conjurent les mauvais sorts et féconder la vie. C'est pourquoi, ils devancent en tout temps et en tout lieu l'homme. En précédant le conteur de cette façon, les esprits des Ancêtres investissent la place publique ainsi que la vie de tous ceux qui sont venus en réalité participer à cette séance "d'exorcisme".

Une fois le public présent, le conteur fait son apparition. Et son agent rythmique qui le suit comme son ombre le "provoque", l'incite à débiller le contenu du message des Ancêtres dont il n'est en réalité que le porteur. Ceci explique certainement pourquoi à toute séance authentique de conte, la question suivante est souvent posée par l'agent rythmique au conteur : "venant de derrière la brousse, quels messages les hommes d'autrefois (les Ancêtres) t'ont-ils communiqués ?". Cela suppose que dans l'entendement de l'agent rythmique en position de porte-parole de tout l'auditoire, le conteur est susceptible de

communiquer avec les esprits des ancêtres ou alors que la présence de ceux-ci est effective au milieu des humains.

A un autre niveau d'interprétation, comme l'atteste d'ailleurs la perception gouro de l'univers, la présence de ces esprits est considérée comme un phénomène permanent au point que dans la vie de tous les jours, ils sont invoqués, sollicités et mis à contribution dans la réalisation de la vie sociale.

Ces populations traditionnelles gouro conçoivent également la présence des Ancêtres dans tout objet peuplant l'univers et le monde qui les entoure. C'est pourquoi, les Gouro adorent les arbres, les montagnes, les rochers, les cours d'eau, etc. En agissant ainsi, ils ont constamment présent à l'esprit le fait que tous ces éléments constituent des réceptacles des esprits des ancêtres et donc porteurs ou pourvoyeurs de vie.

Cette vision du monde apparaît dans la narration des contes à travers l'une des catégories importantes des personnages : les génies, les esprits divers, les revenants, les divinités, bref, les principaux animateurs du monde spirituel. En révélant de tels esprits réalisant des actions réputées impossibles aux hommes, le conte permet à la société de s'édifier sur la base de la nécessaire liaison entre le monde visible, celui des vivants, et le monde cosmique.

Bref, la séance de conte constitue un moment privilégié pour les Gouro d'entrer en communion avec "les hommes de dessous-terre" comme ils les désignent eux-mêmes et en les percevant comme de véritables acteurs de la vie sociale. Conter donc, c'est entrer en contact avec ce monde spirituel comme l'écrit GOHORE- Bi :

« La part des Ancêtres et de tous "ceux du monde invisible" est une petite portion, une parcelle infime des choses : c'est une unité symbolique...

Elle associe symboliquement Ancêtres et Génies tutélaires à la vie des vivants, au point que ceux-là président à cette vie »¹³⁵.

Le cercle de conte symbolise donc l'harmonie du groupe social chez les Gouro. En tant que réceptacle de toutes les forces vives, mais aussi des esprits tutélaires, il constitue un échantillon qui montre à la société globale tout l'intérêt qu'elle a à s'intégrer en acceptant chaque individu selon sa catégorie sociale, son âge et son sexe. Cette philosophie de la quête de l'harmonie dans le conte se perçoit aussi dans la morphologie des récits qui apparaissent comme une construction artistique de diverses séquences opérées par les conteurs.

Ce pendant, quel est l'impact des nouvelles formes de diffusion du conte sur le cercle traditionnel de conte ?

¹³⁵ GOHORE- Bi Séverin : Op. Cit. p. 198.

II- LES NOUVELLES FORMES DE DIFFUSION DU CONTE AFRICAIN

La colonisation a produit un fait majeur chez les peuples africains colonisés : l'introduction de l'écriture et de l'école dans sa forme occidentale. Mais le rôle de l'école ne se limite pas seulement aujourd'hui à l'apprentissage de l'alphabet, mais bien plus, aller à l'école signifie la maîtrise de la langue officielle introduite par le colonisateur qui est soit le français, soit l'anglais ou l'espagnol. Les supports utilisés pour la transmission de la connaissance dans les pays africains modernes sont le livre, la radio et la télévision.

Dans leur politique générale d'information, de distraction et d'éducation, les médias et l'édition utilisent leurs propres canaux pour diffuser des éléments de culture parmi lesquels il y a le conte.

1. Le livre

Les recueils des contes africains qui ont été publiés sont d'une abondance indéniable. On peut citer entre autres le pagnon noir de Bernard Dadié, la marre aux crocodiles de F.J.Amon d'Aby, Kaïdara, N'Djedo Dewal d'Amadou Hampatéba, etc. sans compter les nombreuses références qui sont faites au conte dans la plupart des genres écrits (roman, théâtre, poésie). Cette forme de narration du conte a l'avantage de diffuser le conte africain dans tous les

espaces culturels où la lecture a assis plusieurs siècles de tradition. Par la lecture en effet, les communautés réceptrices des contes découvrent des pans entiers de la culture des peuples africains dont les textes sont tributaires. Ce qui constitue un pas important dans la dynamique de la mondialisation et dans les connaissances des cultures universelles.

Cependant, l'acte de lecture dans sa pratique est d'abord et avant tout un acte individuel, une opération individualisante. Le degré de concentration exigée par la lecture contraint le lecteur à opérer une sorte de repli sur soi, une introspection. L'acte de lecture met en mouvement le seul lecteur et le livre qu'il lit. Celui-ci, inerte, ne subit que l'activité du lecteur. Il n'y a de ce fait pas de mouvement dynamique, inter actif entre le livre et le lecteur.

Mais bien plus, les espaces du livre sont ceux que le lecteur occupe physiquement ainsi que tous les espaces évoqués dans le texte qu'il lit. Dans ce cas, le lecteur se retrouve dans la solitude avec son livre dans les espaces modernes (la chambre à coucher, la salle de lecture, etc.). Le livre s'adresse à un lecteur ou récepteur E1.

Or, dans le cas du conte traditionnel comme nous l'avons déjà vu, l'occupation spéciale participe à la sémantisation de l'ensemble de la narration. La disposition

circulaire des auditeurs est productrice de l'esprit communautaire qui est une quête permanente et essentielle dans la thématique du conte africain. Le cercle de conte matérialise l'ossature de la cohésion sociale recherchée par les sociétés traditionnelles. Le conteur traditionnel s'adresse simultanément à l'ensemble des auditeurs.

Dans ce cercle, des populations de statuts sociaux différents, de classes d'âge et de sexes aussi différents forment un groupe homogène dont la seule visée est de participer collectivement à l'élaboration des récits. En procédant de la sorte, chacune des composantes du cercle de conte participe à la vitalité du groupe social. Le cercle de conte qui se forme sur la place publique du village est un espace dont la portée sociologique est d'une importance vitale pour les villageois. Il n'y a pas meilleur canal d'enseignement des valeurs de vie comme la solidarité, l'humilité, la cohésion sociale, etc., qu'en les matérialisant par le support qui véhicule ces valeurs. Le cercle de conte le montre de fort belle manière.

Quant au livre, il met le lecteur du conte en contact avec les éléments de culture contenus dans les contes mais en déconnectant le lecteur de tous les autres éléments qui portent à incandescence le sens du discours du conte oral traditionnel.

2. La radio

La radio est un moyen de diffusion rapide des informations. Par son canal, une information peut parcourir en un temps record le monde entier. Les sociétés modernes utilisent également ce canal pour diffuser le conte. Certaines radios comme Africa n°1, la radio ivoirienne (le canari de la sagesse) consacrent des émissions à la narration des contes. L'intérêt d'une telle démarche, comme on l'a déjà signalé, est de permettre la diffusion massive du conte. Cependant, la radio est un canal qui met à contribution surtout les organes d'audition, c'est à l'écoute du son que l'auditeur se fait une représentation mentale du discours du conte.

Il ne voit pas physiquement le conteur. Il n'étend que la voix de celui-ci. Une telle démarche s'éloigne également de la philosophie qui sous-tend l'ossature du cercle de conte. En effet, les nombreuses possibilités de réplique, de vive approbation, d'interrogation et de dialogue offertes par le cercle traditionnel s'évanouissent devant la simple écoute d'une radio. Un auditeur qui suit seul une émission de conte radiodiffusée ne peut communiquer avec le conteur réel. Il est dans une position de passivité qui le transforme en un simple auditeur presque virtuel.

3. La télévision

La télévision constitue l'un des médias "chauds" parce qu'avec elle, le téléspectateur voit les images et entend les sons. Avec les possibilités d'émission en directe, elle permet de recevoir les informations qu'elle donne en temps réel. Aujourd'hui, avec le satellite et les moyens ultra développés de diffusion, à partir de supports numériques, la télévision permet de transférer le conte africain des pays africains vers les autres pays du monde entier. Cela participe de l'esprit de la mondialisation et accentue la connaissance des cultures africaines par le canal du conte.

Ce pendant, en dépit de sa très forte capacité de diffusion à grande échelle, la télévision déconnecte le conte traditionnel de son espace et de l'esprit qui préside à la narration du conte. Comme on l'a vu déjà avec les autres moyens modernes de diffusion du conte, la télévision dynamite cet espace traditionnel. En suivant une émission de conte, le téléspectateur n'a pas de possibilité d'action sur la narration comme c'est le cas du conte spectacle.

Il peut certes rire, s'attrister, etc. en fonction de la qualité du narrateur, mais fondamentalement, il reste un auditeur passif à qui aucune possibilité de participation directe à la narration du conte n'existe. Le rire du téléspectateur est un rire à sens unique, individuel et sans

répondant. Or, dans le cas du conte spectacle, le rire ainsi que toutes les réactions à l'intérieur du cercle de conte impactent les autres membres du groupe social formé par les auditeurs. L'atmosphère du cercle traditionnel de conte est un climat de convivialité qui allège les pesanteurs de la vie pour ces populations paysannes.

Dans le cas du conte télévisé, qui a lieu dans un espace généralement urbanisé, la convivialité s'estompe, la chaleur humaine créée par la dynamique du cercle de conte s'évanouit aussi comme si dans les espaces urbains, les pesanteurs de la vie avaient disparu. Or, il n'en est rien. Bien au contraire, la ville est l'espace le plus stressogéniteur avec les nuisances qui sont ses corollaires. Un tel espace, en principe, a besoin de facteur de rassemblement qui montre à l'homme que sa vie et son destin sont liés à d'autres vies et à d'autres destins aussi.

L'une des preuves les plus éloquentes de cette réalité se perçoit lors de la diffusion télévisée des matches de football. Avec la modernisation, chaque foyer urbain possède un poste téléviseur. La possibilité de suivre un match de football seul et à domicile existe au niveau de chaque citoyen. Cependant, force est de constater que généralement, les amoureux du football se regroupent soit au domicile de l'un

d'entre eux, soit carrément dans un maquis où ils suivent ensemble le match.

Cette attitude procède d'une volonté de partager collectivement toutes les émotions, les tristesses et les joies que provoque le match de football. Le fait de suivre ensemble un match donne plus d'intérêt à l'enjeu de la compétition à laquelle participe l'équipe dont les supporters se rassemblent de la sorte. Ce principe est renforcé par les clubs de soutien qui se forment par exemple lors des phases finales de la coupe d'Afrique des nations, la coupe du monde et toute autre compétition à enjeu similaire. Il y a là évidemment une quête permanente d'union, une volonté de synergie et un désir de se retrouver toujours autour d'un objet commun, facteur de rassemblement sans distinction de sexe, de classe sociale et d'âge pour partager les mêmes émotions.

Le cercle de conte traditionnel règle l'acquisition de cette harmonie qui reste avant tout chez les Africains une quête permanente. Le mécanisme subtil et hautement philosophique du cercle traditionnel de conte démontre le degré d'humilité, de préservation de valeurs de vie, bref, de socialisation de l'Homme à travers un processus interactif qui met en présence un conteur attitré, un agent rythmique et un auditoire. L'équilibre de ce schéma triadique repose sur la nécessaire participation de chaque pôle. Le

cercle de conte sur la place publique du village est cadre humanisant et socialisant. La diffusion télévisée du conte quant à elle, déconnecte et fait éclater le cercle des auditeurs.

La triade qui symbolise l'unité et l'équilibre du groupe social disparaît, la canonisation ou échantillonnage social s'évanouit également devant la dispersion des auditeurs réduits en de simples téléspectateurs n'ayant pas forcément de contacts entre eux.

CONCLUSION

Le cercle traditionnel de conte offre des possibilités certaines de socialisation de l'Homme. Par son caractère interactif et dynamique, il donne la possibilité d'expression à toutes ses composantes (le conteur, l'argent rythmique et l'auditoire). Le schéma triadique créé par le cercle de conte est la canonisation des démembrements sociaux des espaces traditionnels dans lesquels ils matérialisent. En fonctionnant de la sorte, le cercle de conte projette l'image d'une société dont les leviers reposent sur les principes de la démocratie.

Cependant, les nouvelles formes de diffusion du conte que sont le livre, la radio et la télévision bouleversent fondamentalement cet équilibre initial. En investissant de nouveaux espaces et de nouveaux types de société, le conte se voit privé de ses repères et de ses paradigmes. Ce nouvel environnement le confine dans un nouveau statut : celui d'un

genre comme les autres. Or, le conte est chant, théâtre, poésie, spectacle, etc.

Si les cultures africaines doivent amorcer leur renaissance, elles doivent permettre de créer l'esprit de cohésion, même dans les espaces urbanisés. Autant la danse, le chant, la musique occupent une place de choix dans le ballet des spectacles qui se relaient dans les lieux consacrés à la culture (palais de la culture), autant le conte devrait se réconcilier avec son auditoire et ses producteurs sur cette même tribune urbaine dans les villes africaines. Ainsi par sa capacité à phagocyter la laideur du monde, le conte pourrait aisément féconder la vie moderne des africains urbanisés. C'est l'une des conditions à leur équilibre psychosocial.

Evocation de l’Afrique dans la poésie brésilienne : choix et implication

Dr. BROU ANGORAN Adjoua Anasthasie,

Assistante au Département d’Etudes Ibériques et
Latino- américaines/Portugais à l’Université de Cocody

Il s’agit ici d’une lecture chronologique qui s’élabore autour de l’historicité de la référence à l’Afrique en tant qu’élément de structuration d’un autre aspect de la « brésilianité ». La proposition est assez vaste, chronologiquement elle s’étend sur trois(3) siècles, (le XVIIIème, le XIX et le XXème siècle). Nous aimerions souligner que la référence à l’Afrique dans la Littérature brésilienne est une référence plurielle : elle peut apparaître soit sous forme de référence géographique, soit sous forme de référence culturelle (religion de matrice africaine, art culinaire, esclavage, musique danse, etc.), soit sous-entendu dans une allusion aux personnes d’origine africaine (phénotype).

Les références à l’Afrique dans la littérature brésilienne vont de paire avec la présence des Africains au Brésil, cela rappelle parallèlement certains événements historiques aux conséquences déplorables : il s’agit essentiellement du trafic négrier et de l’Esclavage.

200

Cependant la présence africaine a généré des conceptions de l’Afrique qui se sont décuplées dans la culture et dans l’imaginaire brésilien. L’apport de l’Afrique dans la culture brésilienne contribue à donner à ce pays plusieurs éléments de son métissage aussi bien biologique que culturel comme le dit Gilberto Freyre, l’un des pionniers de la réflexion sur le métissage brésilien, dans *Casa grande e senzala*:

Le Brésil ne s’est pas contenté de recueillir en Afrique la boue des gens noirs qui lui a permis de féconder ses plantations de canne à sucre et de café, qui a ramolli sa terre sèche, ou encore qui a permis d’exploiter les richesses de ses terres de massapé. Lui sont venus aussi de l’Afrique les maîtresses de maison pour ses colons qui n’avaient pas de femmes blanches, des techniciens pour l’exploitation de ses mines, des experts dans la transformation du fer, des nègres qui s’y connaissaient dans l’élevage, des vendeurs de pagnes et de savon; des maîtres, des prêtres et des prieurs mahométants.¹³⁶

La contribution des Africains dans la formation sociale du Brésil est positive selon Freyre. Ses textes, qui sont pour la plupart des analyses anthropologiques,

¹³⁶ FREYRE, 2000, p. 365. O Brasil não se limitou a recolher da África a lama de gente preta que lhe fecundou os canaviais e os cafezais; que lhe amaciou a terra seca; que lhe completou a riqueza das manchas de massapé. Vieram-lhe da África “donas de casa” para seus colonos

sem mulher branca; técnicos para as minas, artífices em ferro; negros entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; comerciantes de panos e sabão; mestres, sacerdotes e tiradores de reza maometanos.

présentent une interprétation du métissage culturel et biologique brésilien tout en révélant les modes de stratification sociale et ethnique de cette société. Elle regroupe selon Freyre, dans les sphères dominantes, les individus d'origine européenne et relègue ceux d'origine américaine et africaine dans les positions subalternes.

Nous nous proposons de présenter dans notre lecture quelques représentations de l'Afrique aussi bien en tant qu'espace géographique réel qu'en tant que représentation identitaire à partir de laquelle se construisent certains aspects du discours d'une ethnicité afro-brésilienne. Nous avons organisé notre communication en trois parties :

- Dans la première intitulée : Culture africaine et brésilianité¹³⁷, nous proposons une lecture de l'inclusion de quelques références culturelles d'origine africaine comme élément formateur de certains aspects distinctifs la production littéraire du Brésil colonial et du Portugal.
- Dans la deuxième partie intitulée : la géographie africaine dans la poésie brésilienne du XIXème siècle, nous analysons quelques aspects des références à la géographie de l'Afrique dans quelques poèmes de Castro Aves, Luiz Gama et Cruz e Sousa ;

¹³⁷ L'identité culturelle nationale brésilienne désignée par le terme BRASILIDADE : BRESILIANITE.

- Dans la troisième partie intitulée l'espace africain dans l'affirmation de soi dans la poésie afro-brésilienne du XXème siècle, nous analysons quelques modes de projections des références territoriales des Afro-brésiliens.

Notre lecture est en fait orientée vers une présentation multifocale de l'espace africain dans la poésie brésilienne. En commençant par le XVIIIème siècle notre but est de mettre en évidence quelques aspects historiques de ce fait dans la littérature brésilienne. Dans la deuxième et la troisième partie de notre lecture nous nous proposons de mettre en évidence un aspect d'une dichotomie existant dans la littérature brésilienne ancrée dans les questions de diversité culturelle et certains aspects de ses modes de représentations dans le discours littéraire. Cela permet de distinguer la production littéraire de l'écrivain afro-brésilien élaborée à partir d'une problématique du Noir de celle de l'écrivain brésilien élaboré à partir d'une thématisation du Noir.

L'évocation de l'Afrique dans la poésie brésilienne choix et implication est une lecture de la référence à l'Afrique en tant qu'espace géographique et aire culturelle qui s'articule autour de poèmes tirés des œuvres de Domingos Caldas Barbosa, Castro Alves, Luiz Gama, Cruz e Sousa, Oliveira Silveira e Cuti.

I - Culture africaine et brésilianité

Le poète métis **Domingos Caldas Barbosa** (Né en janvier 1740 à Rio de Janeiro et décédé en 1800 à Lisbonne, où il a intégré l'Arcadie Romaine sous le pseudonyme de Lerenio Selinuntino.), a écrit des chansons inspirées de la culture africaine, des Lundus ou Modinha : danse et chanson d'origine africaine, bantou plus précisément angolaise¹³⁸. Il a ainsi contribué à introduire une distinction entre la culture brésilienne de l'époque coloniale et la culture portugaise. Le Lundu est la première forme de musique noire acceptée par la société brésilienne. Son acceptation a permis de donner certaines caractéristiques à la musique brésilienne notamment la systématisation de la syncope, selon Vasco Mariz¹³⁹. Les vers de Caldas Barbosa dédiés à ses amis et parfois aussi à ses ennemis ont été publiés dans un recueil intitulé Viola de Lerenio. Il s'agit en fait d'un recueil de chansons offert à ses amis dont le caractère simplifié des vers est très proche de

¹³⁸ Vasco Mariz : dans le livre *A canção brasileira* 1980 :153. La modinha est aussi une forme de chanson populaire et malicieuse. Ces airs musicaux mélancoliques créés par les esclaves ont été chantés à Lisbonne par Caldas Barbosa

¹³⁹ Vasco Mariz : dans le livre *A canção brasileira* 1980 :193

l'actuelle poésie populaire brésilienne selon Manuel
Bandeira¹⁴⁰.

Ce poète moderniste brésilien reconnaît celui du XVIIIème siècle comme étant le premier dont l'œuvre reflète une saveur entièrement brésilienne. Sa poésie serait entièrement inspirée des formes populaires de chansons brésiennes d'où elle tire son importante contribution pour la poésie brésilienne. Cela lui a aussi permis de conquérir l'admiration de tous ; depuis le palais jusqu'à la plèbe tout le monde chantait ses chansons où des accents africains étaient mêlés d'érudition lyrique avec quelques allusions aux angoisses existentielle dues à la condition raciale du poète. Caldas Barbosa par ses poèmes inspirés des Lundus (textes comiques, ironiques et indiscrets) a écrit des textes qui suscitent de l'intérêt. Sa contribution à la poésie brésilienne et à la poésie afro-brésilienne est importante au point où Caldas Barbosa est l'un des rares poètes brésiliens du XVIIIème siècle cité actuellement dans les anthologies de poésie afro-brésilienne. Concernant la première, il lui a imprimé une saveur typique qui est très proche de la poésie populaire brésilienne, pour la seconde, elle a contribué à dénoncer certaines situations discriminatoires auxquelles

¹⁴⁰ Apud: Camargo, : *O negro escrito*: 1980 p. 29

étaient confrontés les Africains et leurs descendants de l'époque et figurent dans certaines anthologie afro-brésilienne.

II - Géographie africaine dans la poésie brésilienne du XIX^{ème} siècle

Castro Alves¹⁴¹, poète blanc du romantisme brésilien, il a introduit dans ses œuvres des idées relatives à l'esclavage et aux conditions de vie des esclaves, victimes de ce système social. Cela lui vaut d'être reconnu comme poètes abolitionnistes. Ainsi certains de ses poèmes : tels que « Vozes d'África », « O Navio Negreiro » et « A Canção do Africano » etc., écrits sous forme de dénonciation des stigmates de l'esclavage présentent des références à l'Afrique en tant qu'espace géographique et continent de toutes les calamités. Notons à juste titre cet extrait du poème « Vozes de África » :

(...)

Qual Prometeu tu me amarraste um dia

Do deserto na rubra penedia

– Infinito:galé!...

Por abutre – me deste o sol candente,

¹⁴¹ Antônio Frederico de CASTRO ALVES (Castro Alves, Bahia, 1847 – Salvador, 1871)

E a terra de Suez – foi a corrente
Que me ligaste ao pé...

O cavalo estafado do Beduíno
Sob a vergasta tomba ressupino
E morre no arreal.

Minha garrupa sangra, a dor poreja,
Quando o chicote do simoundardeja
O teu braço eternal.

(...)

Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada,
Em meio das areias esgarrada,
Perdida marcho em vão!
Se choro... bebe o pranto, a areia ardente;
Talvez... p'ra que meu pranto, ó Deus clemente!
Não descubras no chão...

E nem tenho uma sombra de floresta
Para cobrir-me nem um templo resta
No solo abrasador...

Quando subo às Pirâmides do Egito
Embalde aos quatro céus chorando grito:
« Abriga-me, senhor! »

(...) Vi a ciência desertar do Egito...

Vi meu povo seguir – Judeu maldito –

Trilho de perdição.
Depois vi minha prole desgraçada
Pelas garras d'Europa – arrebatada – ()
Amestrado falcão!...
Cristo ! embalde morreste sobre o monte
Teu sangue não lavou de minha fronte
A mancha original.
(...)
Hoje em meu sangue a América se nutre
– Condor que transformara-se em abutre,
Ave da escravidão,
Ela juntou-se às mais ... irmã traidora
Qual José os vis irmãos outrora
Venderam seu irmão.
(...)
Há dois dois mil anos...eu soluço um grito...
Escuta o brado meu lá no infinito,
Meu Deus! Senhor, meu Deus!...

Le poème débute avec une interpellation de Dieu et une allusion au mythe de Prométhée¹⁴², adapté au paysage du désert africain cité à travers la référence au canal de Suez et à

¹⁴² Dans la mythologie grecque, personnage puni pour avoir volé le feu, il fut enchaîné au Caucase où un aigle lui dévorait le foie chaque fois qu'il se régénérait.

l’Egypte. Au-delà de la référence géographique se profile des représentations de l’Afrique, fondées sur des images déduites de la bible et de la mythologie chrétienne et dans des descriptions pittoresques qui mettent l’accent sur le caractère exotique et aride du désert africain. Les allusions aux particularités régionales et naturelles de l’Afrique sont faites uniquement à travers leurs aspects inhospitaliers : la terre aride du désert, le soleil torride dont l’ardeur fait évaporer instantanément les larmes des malheureux ne permettant pas ainsi qu’elles soient perçues par Dieu. L’Afrique décrite dans ce poème ainsi que les événements auxquels elle est rattachée : le désert, l’Egypte pharaonique vue à travers les récits bibliques, le mythe de Cham, les razzias chasseurs d’esclaves forment un ensemble de métaphores dont le poète se sert pour construire un texte qui présente une Afrique dépouillée et pillée, de surcroît abandonnée par Dieu, une première fois après le déluge (malédiction de Cham), une deuxième fois par le Christ. L’Afrique démunie est de ce fait livrée aux calamités naturelles et ses fils malmenés par la convoitise humaine. Ces images du continent spolié circonscrivent les scènes vécues sur ce continent ou ailleurs par les Africains, la référence géographique serait une image de plus pour justifier l’anathème de l’esclave, comme le dit Westphal à propos de la référentialité, en commentant les

Argonautes : « La connexion entre le texte et le lieu est ici étroite, et transmise par la force de la parole, qui est créatrice d'espace.»¹⁴³ Un espace africain anathématisé est décrit dans « Vozes d'Africa » comme l'écho d'un déterminisme lié à l'Afrique et aux Africains qui les priverait de toute salvation y compris de celle du Christ. La connexion entre l'espace et le texte forme le fil conducteur du poème présenté comme une interpellation du Dieu créateur qui peut encore par sa clémence divine soulager l'Afrique de l'oppression de la nature (le continent africain) et de l'oppression humaine (ses descendants rendu esclave en Amérique).

L'Afrique évoquée dans « Vozes d'África » reflète la compassion du poète pour l'Afrique et un désir de révolution sociale partagé par certains poètes du romantisme brésilien indignés par le fait de voir leur nation survivre grâce à l'esclavage. Bien avant Castro Alves, Luiz Gama¹⁴⁴, avocat et poète afro-brésilien, n'a cessé d'inclure dans ces poèmes aux accents satyriques de virulentes dénonciations des mauvais traitements des esclaves. Dans le poème « Minha mãe », il y a affirmation d'un désir de réhabilitation de la noblesse d'un personnage féminin désigné par les mots « minha mãe » (ma mère).

¹⁴³ Westphal : p.135

¹⁴⁴ Luiz Gama :

Minha mãe era mui bela e formosa,

Era a mais linda pretinha,

Da adusta Líbia rainha,

E no Brasil pobre escrava!

Cette figure maternelle d'une beauté et d'une tendresse exceptionnelles était une reine en Afrique rendue esclave au Brésil. L'espace africain auquel fait référence ce poème est toujours celui du désert de l'Afrique du nord organisé en royaume. Dans les poèmes de Luiz Gama comme dans celui de bon nombre de poètes afro-brésiliens, l'Afrique n'est pas essentiellement un espace de déprédation, c'est aussi l'espace de réhabilitation de la dignité de l'homme noir, principalement pour ceux qui ont vécu directement ou indirectement l'expérience de la déportation et de l'esclavage. L'écriture de Luiz Gama reflète une certaine ambivalence, elle est satyrique quand il s'agit de dénoncer le système social brésilien et l'esclavage, et transforme en éloges quand il s'agissait de d'écrire la femme noire. Du coup ses métaphores font allusion à la beauté de la femme noire, fait exceptionnelle dans la littérature du XIX^{ème} siècle au Brésil. Cruz e Sousa est un autre poète brésilien du XIX^{ème} siècle qui a élevé l'Afrique, l'Africain et l'Africaine au statut

d'image lyrique dans des poèmes tels que : « Afra », « Ressureição », « Piedosa », « Meu Filho », « Núbia », « Tenebrosa », « Madona da tristeza », « Cabelos », etc ...

La prise de position de Cruz e Sousa face aux expériences et à la marginalisation sociale des descendants d'Africains, se présente dans ses poèmes où l'Afrique est à la fois une référence géographique et une référence culturelle. Dans ces poèmes les projections faites par Cruz e Sousa divergent de celles de son époque. Il s'éloigne des clichés de l'esclavage qui sont des copies fidèles de la position sociale des esclaves. Dans le poème Nubia (Nubie) par exemple est un poème érotique dédié à une muse noire, la référence à l'Afrique est annoncée par le titre même du poème. Ce titre est une référence géographique précise, un espace qu'il est possible de situer avec précision bien que les métaphores de ce poème érotique soient orientées vers un personnage féminin:

No entanto, amar essa carne deliciosa de Núbia, ansiar por possuí-la, não constitui jamais sensação exótica, excentricidade, fetichismo, aspiração de um ideal abstruso e triste, gozo efêmero, afinal, de naturezas amorfas e doentias.

Senti-la como um desejo que domina e arrasta, querê-la no afeto, para fecundá-lo e flori-lo, como uma semente d'ouro germinando em terreno fértil, é querer possuí-la para a Arte,

212

tê-la como uma página viva, veemente, da paixão humana, vibrando e cantando o amor impulsivo e franco, natural, espontâneo, como a obra d'arte deve vibrar e cantar espontaneamente.¹⁴⁵

L'Amour du personnage poétique pour la nubienne n'est pas tînté d'exotisme. Ce poème présente quelques points de convergence avec le poème « Par delà Eros »¹⁴⁶ de Léopold Sédar Senghor dans lequel des références à l'Egypte permettent d'établir une analogie avec la femme noire:

Je les réciterais, ces mains qui bandent le regard de mon cœur.
C'est bien la lenteur de tes mains et la douceur galbée de ta caresse qui ne bouge.
Egyptienne! Comment ne serait-elle pas mon guide, ton haleine longue
Tes senteurs de soleil feux de brousse!
Tu es descendue de ce mur où t'avait accrochée la ruse des Anciens.
Admise dans le cercle à toute faiblesse fermée.
Tu es le fruit suspendu à l'arbre de mon désir – soif éternelle de mon sang
dans son désert de désirs.

(...)

Je saisis l'écho du nombril qui rythme leur chant
–Un lac aux eaux graves dort dans son cratère qui veille
Seule, je sais, cette riche plaine à la peau noire

¹⁴⁵ SOUSA, Cruz e, 1993, p. 57-58.

¹⁴⁶ SENGHOR, 1973, p. 42-43.

Convient au soc et au fleuve profond de mon élan viril.

(...)

Ah! Laissez-moi l'arracher, son âme, dans un baiser comme le Vent d'Est destructeur

Pour la déposer à vos pieds, avec les richesses fabuleuses

De l'esprit et des terres nouvelles.¹⁴⁷

Le poème de Senghor tout comme celui de Cruz e Sousa parcourt le même chemin de la localisation géographique en Afrique et du phénotype du personnage poétique ainsi que celui du désir et de la communion charnelle et spirituelle. Dans Nubia, la figure de la muse noire décrite dans le poème symbolise aussi la déconstruction de la figure de la négresse luxurieuse. Elle reçoit donc amour et dévotion :

Assim adorá-la em compunção afetiva, trazê-la no coração como relíquia rara num relicário estranho, claro é que não significa banal emoção transitória, que o rude desdém da análise fria, pode, apenas com um golpe brusco, extinguir para sempre.

Essa emoção, esse amor, cada vez mais profundo e espiritualizante, penetra impetuoso no sangue como a luz e o ar, deliciando e ao mesmo tempo afligindo como a Idéia e a Forma igualmente delicia e aflige (...)¹⁴⁸

¹⁴⁷ Ibidem, p.43

¹⁴⁸ SOUSA Cruz e, 1994, p.59

La concrétisation de l'amour est tridimensionnelle: s'exprime sur le plan physique, spirituel et artistique. Il s'agit d'une émotion profonde qui suscite une envie de préservation qui détruit l'inscription stigmatisée la noire brésilienne.

La lecture de la référence à l'Afrique dans ces poèmes du XIXème siècle se limite à l'Afrique du Nord présenté comme espace de déprédation anathématisé dans le poème de Castro Alves, mais aussi comme espace de revalorisation de la dignité de l'Africain, de l'Africaine soit en lui attribuant une certaine noblesse soit en lui exprimant son l'amour. Toute chose qui propose une nouvelle image de l'Afrique dans la poésie brésilienne. Cette image revalorisée de l'Afrique a un lien étroit avec la perspective dans laquelle se situent les poètes afro-brésiliens dont l'objectif vise la transposition littéraire d'expériences culturelles spécifiquement liées à la destinée de l'homme noir, qu'il soit Brésilien, Africain ou Américain. On rencontre de plus en plus dans la poésie brésilienne contemporaine des œuvres écrites selon cet objectif. Pour ces poètes afro-brésiliens, il ne s'agit pas seulement d'exploiter des thèmes liés à la culture africaine de révéler leur importance en tant qu'élément constructeur d'un nouveau discours dans lequel le Noir est pris comme sujet d'énonciation. La référence à l'Afrique est récurrente et pluridimensionnelle. Nous proposons dans cette

partie une lecture des poèmes « África ¹⁴⁹ » et « Charqueada Grande » de Oliveira Silveira ¹⁵⁰, professeur de Lettres et poète, milite en faveur des droits civiques et de la citoyenneté des Afro-brésiliens. Il transpose dans ses œuvres son engagement en faveur de la dignité afro-brésilienne.

África

Tuas tetas-vulcão

Leite-lava

Unhas e dentes – tuas feras,

Tuas veias Zambeze,

Niger,

Congo

Cascatas-gargalhadas

Tua savana ventre

Dans le poème « África », une géographie de l’Afrique est présentée comme substance d’un monde imaginaire dont le poète s’inspire pour créer des analogies entre les éléments de la nature et l’anatomie féminine. Les métaphores représentent des analogies établies à plusieurs niveaux: physiques et sonores. Les élévations volcaniques sont assimilées aux seins, leur larve au lait, les fleuves

¹⁴⁹ Roteiro de tan-tans, Porto Alegre, 1981

¹⁵⁰ (04/08/1941 Rosário, Rio Grande do Sul)

africains nommément cités Zambèze, Congo, Niger : sont comparés aux veines, la savane représente le ventre et la forêt a pour équivalent toute la pilosité capillaire et pubienne : cabelos e pentelhos¹⁵¹. La recherche de la fusion avec cette terre maternelle symbole de la féminité est totale dans ce poème et traduit le désir œdipien du personnage poétique:

E a selva-cabelos, Et la forêt-des cheveux
Pentelhos/des poils pubiens
-Bem aí,/c'est bien là
Mãe /Mère
Eu quero me repor dentro de ti. / Je veux remettre en toi.
África
As vezes te sinto como avó
As vezes te sinto como mãe.
Quando te sinto como neto
Me sinto como sou
Quando te sinto como filho
Não estou me sintindo bem eu
Estou me sintindo
Aquele que arrancaram de dentro de ti.

Si les premières strophes du poème exposent une vision œdipienne vis-à-vis de l'Afrique, les dernières présentent un attachement filial pluridimensionnel à ce continent toujours représenté à travers des figures féminines, celles de la grand-mère et de la mère. Ces représentations

¹⁵¹ Terme vulgaire employé pour désigner la pilosité pubienne.

reposent sur une autre dimension de la référence à l’Afrique en tant qu’espace fictionnel, elles se suggèrent dans le poème la superposition de la figure de la grand-mère et de la mère désignées par l’Afrique. Il s’agit en premier lieu de la recentralisation de la référence à l’Afrique en tant qu’espace géographique originel du Noir qui implique aussi d’endosser les stigmates de l’esclavage et de la déportation. Le souvenir de l’esclave est une blessure béante et sanguinolente pour les Afro-brésiliens conscients de leur condition raciale et sociale comme l’illustre le poème « Charqueada¹⁵² Grande » :

Charqueada Grande
Um talho fundo na carne do mapa
América e África margeiam
Um navio negreiro como faca
Mar de sal, sangue e lagrimas no meio
Un sol bem tropical ardendo forte,
Ventos alíseos no varal dos juncos,
E sal e sol e vento sul no corte
De uma ferida que não seca nunca.

L’allusion à l’Afrique constitue pour le poète afro-brésilien un moyen de renouer le lien avec l’Afrique rompu

¹⁵² Etablissement où l’on prépare le *charque* : viande salée et séchée au soleil. L’une des principales sources de l’économie brésilienne, principalement dans le sud du pays, qui tout comme les plantations utilisait la main d’œuvre livrée par l’esclavage.

par l'esclavage. C'est l'un des socles de la construction identitaire du texte littéraire afro-brésilien, bien que parfois en dénonçant l'esclavage il est amené à se dénoncer la cruauté de tous les acteurs de ce commerce odieux. La représentation de l'Afrique en tant qu'espace ancestrale de l'homme noir n'est pas empreinte de pessimisme, elle traduit une quête de soi. La référence à géographie africaine émerge d'un discours auto-référentiel qui traduit un processus de ré-africanisation typiquement brésilien qui est à la fois proche et éloigné du continent africain.

L'Afrique dans la poésie brésilienne et afro-brésilienne représente au delà de la référence géographique, un effort de rapprochement par l'imaginaire.

Singing Africa in Black Poetry of the Harlem Renaissance
Kouadio Germain N'GUESSAN

University of Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

If it is difficult even impossible for most African Americans to testify to their African origins, it is nonetheless a general assumption that they always claim their ties with the land of their ancestors. Brought in America against their will through slavery, they have always manifested or claimed, despite hardship and difficulties, a strong attachment to this ancestral land. This legitimate desire to reconnect with the black continent reached a pick during the 1920s. In fact, also referred to as the Harlem Renaissance, this period was a key era in African Americans' history. It was characterized by a great migration of Black populations from rural areas to New York's Harlem, leaving behind them, the toiling on plantations under the sun and the threats of masters and overseers. In Harlem, they developed a racial and cultural consciousness they could not enjoy while in the South. Thus, far from being simply a "city of refuge," Harlem was revealed as the "Mecca" of these Blacks, a place of celebration of their cultural heritage. Poets, writers, dramatists, painters, artists, craftsmen, leaned on Africa as a

220

lost paradise to remember or to be reconnected with. Africa, the motherland, or themes related to its celebration became therefore a paramount subject matter of many of their creative activities. This work seeks to show the part of poetry as it was used by Blacks in the celebration of mother Africa. Three poems, namely Langston Hughes's "The Negro Speaks of Rivers," Claude McKay's "Africa" and Countee Cullen's "Heritage" will therefore be explored as "praise songs" for the black continent.

For many African Americans, the African continent remains an unknown and a far remote land. Nevertheless, the one thing that is sure is their link with it through their lineage and this is deeply rooted in their collective memory. They know that their ancestors have been brought into the Americas from the black continent. There is therefore no reason they do not claim or show attachment to this land. However, this claim represents a sort of leap into the unknown in so far as the remoteness and the width of this land, and mainly the cultural diversity of its populations, cannot permit them to position themselves with regard to their true origins. Most of them are unable to exactly locate which African country his/her ancestors were from. For these people, Africa is a mystery as they cannot cease it in its

magnificence for lack of reference marks. Much of the information they have about it is offered through historical books, memoirs and the oral tradition of their community. As such, their recollection of this land often turns out to be pure speculation. This conjecture is interestingly pointed out in Countee Cullen's introspection at the beginning of his poem "Heritage":

What is Africa to me:
Copper sun or scarlet sea,
Jungle star or jungle track,
Strong bronzed men, or regal black
Women from whose loins I sprang
When the birds of Eden sang?
One three centuries removed
From the scenes his fathers loved,
Spicy grove, cinnamon tree,
What is Africa to me? (Randall, 1971, 95)

This long question of the poet not only aims at his personal roots, but also those of his people, their relation with the land of their ancestors: "What is Africa to me." Accurately, considering the heterogeneous character of the African American population, this interrogation should be "What is Africa to us," to take a more dynamic, global, and communal interest. Because many of his fellow citizens of

the same race, like him, do not know this continent, it remains a place of speculations and of dreams: Africa, in fact, appears as a fantasy world he yearns to reconnect with through a recollection of its natural as well as human universe. To him, Africa is:

Copper sun or scarlet sea,
Jungle star or jungle track,
Strong bronzed men, or regal black
Women from whose loins [he] sprang

The poet's evasiveness to definitely make up the profile of this land traduces the uncertainty of his definition. The whole second stanza of the poem consecrates his speculation and helps understand the poem as the poet's internal conflict:

“So I lie, who all day long
Want no sound except the song
Sung by wild barbaric birds
Goaded massive jungle herbs,
Juggernauts of flesh that pass
Trampling tall defiant grass...”

What is fundamentally crucial here is the poet's impossibility to figure out what Africa really is for him. That he lies “all day long” expecting nothing but the song of “wild

barbaric birds,” cross-refers to his speculation about it and poses the existential question of identity with regard to the land of his ancestors. All his ideas about his ancestral land are only vague imaginations of his subconscious about African reality. The silence he wants to have around him helps him to plunge into the wilderness and meditate about his “Africa.” In this second stanza, the phrase “So I lie,” repeated three times, strongly demonstrates his imprecision in drawing a clear mental picture of Africa. Each introduction of this phrase indicates a particular image he has for this land. At times, it is defined as wilderness: “Wild barbaric birds,” “massive jungle herbs,” “trampling tall defiant grass.” All this gives it a mysterious character and makes it difficult to apprehend its very nature. At other times, Africa is for the poet, a land of romanticism where “young forest lovers lie,” and “jungle boys and girls” are “in love.” This romantic environment thus created by the lovers, added to the elements of the landscape as “leprous flowers,” and the invitation to “come and dance the lover’s dance” with the sound of “great drums throbbing through the air,” makes Africa a fantasy world or a paradise.

But despite everything, the end of the poem shows that the poet does not succeed in finding a response to his internal conflict. What seems to be a short-time quest has

turned into a permanent concern: “All day long and night through.” He finally realizes that he can answer his initial question only if he “quenches his pride and cools his blood.” Here the poet is more reasonable by choosing wisdom compared to emotion. Because he craves to discover his origins, he must let down his pride as someone who thinks he knows everything because he has read a great deal, and behave as an ignorant. Otherwise, he would “perish in the flood,” that is become completely uprooted. Only acceptance of his ignorance can help him be a civilized people, a status that can be gained through search and humility.

If Countee Cullen cannot define his relationship with the land of his ancestors and consequently embodies the image of a culturally uprooted character, Claude McKay and Langston Hughes seem to bring answer to his quest and mainly to his evasiveness respectively through “Africa” and “The Negro Speaks of Rivers.” Hughes and McKay’s conceptions of Africa, combined with that of Countee Cullen, testify to the complexity for African Americans to define the very relationship between them and the African continent and better appreciate their roots. Africa is finally both mystery and paradise. Indeed, McKay’s poem reads as an allusion to the glory of Africa. In this Shakespearean sonnet (with a rhyming pattern as ab/ab/cd/cd/ef/ef/gg), the poet

painstakingly opposes the ancient glory of the black continent to its present decay. In the first lines, he alludes to what made it a magnificent land:

The sun sought thy dim bed and brought forth light,
The sciences were sucklings at thy breast;
When all the world was young in pregnant night
Thy slaves toiled at thy monumental best.

Through the metaphor of light brought by the allusion to the sun and that of food aimed at by the “breast,” Africa is described not only as a guide but also as the mother land. Indeed, many human and social sciences demonstrated that Africa is the cradle of humanity. For instance, it is said that the carbon-14, one of the most efficient means to determine the age of a fossil, was discovered by Senegalese Cheik Anta Diop. These discoveries are real treasures for the black continent and make it a paradise, a land of contemplation that attracts people worldwide: “New peoples marvel at thy pyramids.” Unfortunately, as “years roll on,” this attraction turns into exploitation and destruction. The continent progressively witnesses its then glory be destroyed by these enthusiastic peoples whose real intention was not simply to contemplate this glory but to deprive the continent of its beauty and of everything that makes it the “cradle of power.”

As such, its “Honor and Glory, Arrogance and Fame,” all fade away, leaving it with a dark picture: “They went. The darkness swallowed thee again.” At this level, the poet’s tone shifts to melancholy. From contemplation at the beginning of the poem, he now seems completely deceived as he points out the present decay of the continent. To him, Africa is now to be talked of in the past: “Thou art the harlot, now thy time is done.” All the same, he thinks that though the continent much offered to humanity through slavery and scientific discoveries: “thou ancient treasure-land, thou modern prize,” it is paradoxically the one that has finally lost the most among “all the mighty nations of the sun.”

On the whole, McKay’s attitude with regard to the bygone glory and the present decay of Africa is that of someone who feels a real and profound pity for this land that has given life and nourished generations of people. This is all the more understandable as his rural background forges his close relationship with Africa. In fact, born in Sunny Ville (Jamaica) of farmer parents, he was partly black from his father and was thought to be partly white from his mother. His father, Thomas Francis McKay, was of Ashanti descent and was known to be as a great story-teller in the African sense of the term, a practice that has probably been transmitted since generations through oral tradition. As a

consequence, he early awakened the interest of his children for the customs of their ancestral land. We can therefore deduce that the poet's attachment to Africa has been shaped by his family background and his Jamaican rural life that in many ways, echo African reality. "Africa" is thus a poem that unfolds his agrarian heritage. By opposing the past glory of Africa to its present decay, he lays emphasis on the degrading situation of this continent and calls for immediate action. By the same token, he expresses his pity and sorrow for a land that has played a key role in the construction of world history through its own history.

Eulogistic in the first part of the poem, the poet's song in the second part definitely becomes one of lamentation and distress. He mourns for his ancestral land that has been destroyed by foreign cultures and is now an obsolete and shabby land. But at the same moment, this mourning song is an invitation to Blacks worldwide to mourn with him. This ultimate invitation from the poet establishes the bridge with Hughes' expression of racial romanticism in "The Negro Speaks of Rivers." Here, Hughes proclaims a mythic unity among all the Blacks from Africa and the Black Diaspora.

While Countee Cullen fails to define his roots and appears as a culturally unbalanced individual, Claude McKay presents a picture of Africa as a lost paradise through an

opposition between its glorious past and its present decay, Langston Hughes calls for a gathering around the ancestral land. With him, the reader feels a kind of romanticism that calls for racial unity. Certainly, his appeal relates to the fact that among the black poets of his time, he was the one who was lucky to travel to Africa. This trip helped him to realize the beauty and the splendor of the landscapes and to make a comparison with those of his native land. The African forest and its trees, the jungle, human company, are sufficient romantic symbols of the liberty that the White has deprived Black people of to confine them in a prison-like civilization.

In the first stanza, the poet states that he has “known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins.” But a close analysis of this whole stanza helps understand that he does not simply allude to the veins through which the blood circulates to feed the human body, nor does he aim at the metaphor of water as a feeding element carried by such rivers as “the Euphrates,” “the Congo,” “the Nile,” or “the Mississippi.” Perfectly, he seems to speak more about roots and how they are shaped to define man’s identity. Thus, like the veins that serve as canals for human body and the rivers that are shaped as trails in the forests, the poem metaphorically reveals the pattern of roots. All the same, when he states that his “soul has grown deep

like the rivers,” he compares the roots of trees as they probe or intermingle in the soil to human veins as they interconnect in the body. As a matter of fact, the deepness of the soul, like the rivers, alludes to the quest for identity in the same way as roots go deep in the soil to feed the tree with nutrients or as veins interlace in the body to feed it with blood. The adjectives “ancient” and “older” that serve to compare the rivers to the world and the flow of human blood in the first stanza, gives credence to the timelessness of this quest. This also prefaces the poem’s statement of African American history as it has flourished along rivers. On the other hand, the juxtaposition of African rivers and the Mississippi (an America river) is an attempt of the poet to unite both African and American continents and recreate Blacks’ history. It therefore comes out that “The Negro Speaks of Rivers” is a song for unity of Blacks from Africa and the Black Diaspora.

Another important point in the poem that gives it authority is the change in the tone in the third part when it diverts to the first-person point of view:

I bathed in Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I’ve seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.

This perspective may make the reader feel a bit upset as we know that it is impossible for one person to be in different places and periods at the same time. Yet, when we carefully consider these lines, the point is clear. The personal pronoun “I” is meant to represent the several voices from the past and the present. Rather than expressing an individual view, this first-person puts forth a collective point of view. The poet’s individual quest transmutes into that of the group to provide the poem with wholeness or collective interest.

Furthermore, the last three lines of this stanza bring together Blacks’ unity and have a historical reference. The mentioning of Abe Lincoln is historically important and adds to the multiplicity of black voices to retrace the poet’s dealing with the black community across Africa and the Black Diaspora. This provides the poem with a diasporic dimension. Still from the historical angle, the character of Abe Johnson is a reference to Abraham Lincoln who signed the “emancipation proclamation” in 1863 to make African Americans full citizens. By alluding to Abraham Lincoln, the poet pays tribute to this political figure in his commitment for Blacks’ liberation. He also revisits African American history as it is shaped through slavery. Here, the poet brings an important innovation. Whilst most of his contemporaries are either too afrocentric or too aggressive toward western

cultures they view as the root cause of Africa's destruction and of Blacks' problems, he proposes reconciliation, undoubtedly because of his contact with this land. In so doing, he appears as a mediating voice between Africa and America, between Blacks and Whites and between Blacks across nations. Through this commonality, Blacks reconcile with their ancestral land, with other nations and cultures and mainly with themselves to reconstruct their history that has been thwarted and perverted by western civilization. This vision largely echoes the poet's work through the use of New Orleans, the Mississippi, the Congo, the Nile, the Euphrates that help follow the trajectory of slavery as it occurred on the African coasts and in the south of America. Everything considered, Langston Hughes' poem is a song for reconciliation.

At the end of our analysis, we can say that despite its often disguised way of conveying its message, poetry, like many other creative arts, has been a very important medium for African Americans to relate their relationship with the land of their ancestors. Very flourishing in the Harlem Renaissance, it helped to re-conceptualize the image of the African continent in their collective consciousness and to reconstruct their history through an ideological return to their roots. In this essay, we have leaned on the work of three

major poets as songs for Africa. Thus, we have showed that while Cullen searches for his roots, McKay mourns for Africa as a lost paradise, Hughes calls for celebration of this land and for reconciliation among Blacks worldwide. However, the common denominator of these “singers” remains the place of Africa as a cultural landmark. If the black continent is today a depository and a field of experimentation for wealthy nations in their conquest of the world, it is nonetheless the cradle of many civilizations. As a consequence, Blacks should be proud and unite to celebrate it. The different types of song in the works analyzed in this essay therefore reveal the plurality of black voices as an ultimate call for union around mother Africa.

C- LA REFERENTIALITE

Géocritique de la république démocratique du congo

Maëline LE LAY

CENEL, Université de Paris 13-Nord

INTRODUCTION

Cet article se veut être une tentative d'élaboration de la géocritique de la République Démocratique du Congo (RDC), ici nommée par commodité, « Congo ». Il s'agit d'étudier l'évolution de la géocritique de ce pays d'un locus à l'autre : du Fleuve Congo (à travers Conrad, Naipaul et Lieve Joris notamment mais aussi Lomami-Tshibamba et Henri Lopès) au locus de l'Est congolais (à travers trois récits publiés localement à Kinshasa et Lubumbashi).

Il sera donc question dans cette étude de faire émerger les caractéristiques géocritiques de ces deux loci, de voir les problèmes géocritiques qu'ils posent et enfin, de proposer quelques pistes théoriques pour l'appréhension de la géocritique de l'Afrique.

I- Le Fleuve Congo : un locus mythique

Le locus Fleuve Congo appartient à une géocritique de la RDC de tradition plutôt ancienne puisque les premiers textes à avoir évoqué ce locus remontent au XIX^e siècle et ont nourri depuis quantité de textes qui ont fait date, tant dans l'histoire des récits de voyage et d'exploration que dans l'histoire littéraire mondiale. La multiplicité des écrits auxquels ce locus a donné lieu et plus encore, l'écrivain consacré qui lui est systématiquement associé – Conrad – font que ce locus Fleuve Congo incarne la géocritique congolaise, ainsi qu'en témoigne Bertrand Westphal dans *La Géocritique, réel, fiction, espace*. Il fait de Conrad un écrivain-cartographe du Congo qui écrit le pays au fil du Fleuve Congo, remplissant les blancs de la carte mais en créant d'autres par le pouvoir de la fiction puisqu'il subsiste pourtant dans *Heart of Darkness* dit-il, « un dernier carré de terre vierge : celui que Kurtz avait dessiné au cœur de la jungle » (Westphal 2007 : 99).

Le Fleuve Congo constitue donc le locus central ou en tous cas, mythique de nombreux récits sur le Congo, essentiellement ceux écrits d'un point de vue exogène. Même si de nombreux récits d'exploration antérieurs à son œuvre l'ont inspiré pour l'écriture de son roman *Heart of Darkness*, Conrad demeure le point de départ, la lecture inaugurale du

Fleuve Congo. Il représente incontestablement la référence principale des auteurs qui écrivirent après lui au XX^{ème} siècle sur le Congo : Naipaul, Graham Greene et Lieve Joris.

On remontera donc les strates du Fleuve Congo pour voir comment une lecture en entraîne une autre, comment la lecture d'un récit oriente une nouvelle lecture et donc une ré-écriture du lieu, une carte sans cesse réinventée, réactivée par les lectures du locus en question.

Cette étude sera composée de trois mises en regard : deux exogènes - dans lesquelles le roman *Heart of Darkness* de Conrad occupera une place assez centrale ainsi que d'une mise en regard endogène :

* La première mise en regards analysera la géocritique du Fleuve Congo en brossant rapidement l'héritage des explorateurs (Stanley et Livingstone) dans l'écriture du Congo et de son Fleuve chez Conrad, avant de passer à l'étude du locus Fleuve de Conrad à Graham Greene. Ce dernier revisite à travers son roman *A Burnt-out case*, traduit en français par *La saison des pluies*, le classique *Heart of Darkness*.

* La deuxième mise en regards analysera la manière dont les romans de Conrad et Naipaul imprègnent le récit de Lieve Joris relatant son périple sur le Fleuve Congo, dans son roman *Mon Oncle du Congo*. Elle s'approprie leurs écrits au

point d'influencer sa perception des lieux qu'elle parcourt le long du fleuve.

* La troisième mise en regard composant cette géocritique mythique du Fleuve Congo sera endogène. Elle examinera la manière dont le récit mythique Ngando de Paul Lomami-Tshibamba, devenu un classique de la littérature congolaise, traverse les lignes du récit d'Henri Lopès, Maluku au temps des bateaux à roues.

1.1. Le Fleuve Congo de Conrad à Graham Greene

Si donc Conrad marque de manière significative la géocritique de la RDC dans le domaine de la fiction, des écrits antérieurs – non-fictionnels – avaient déjà amorcé le processus de stratification du locus Fleuve Congo. Ce sont justement les auteurs de récits de voyages et d'exploration qui inspireront Conrad : Cameron, Livingstone et Stanley. Claudine Lesage, éditrice de deux textes inédits de Conrad, *Du Goût des voyages* et *Carnets du Congo*, fait observer qu'on découvre « [...] dans les couches profondes de l'écriture conradienne, des pans entiers de l'histoire africaine tirés des récits d'explorations » (Lesage 2007 : 29). Elle en veut pour exemple plusieurs cas de ré-écriture de Stanley et Livingstone par Conrad : la description d'esclaves, entre autres scènes (Lesage 2007 : 29-31). Conrad, puisant sa

matière littéraire dans les récits d'exploration semi-ethnographiques, perpétue l'héritage aventurier de ses pairs et grâce à la force de sa fiction, parvient à cristalliser sur le Fleuve Congo, un véritable mythe. Le Fleuve Congo vu par Cameron, Stanley, Livingstone et Conrad se donne à voir comme un locus multi-stratifié par ces différentes lectures et récits se complétant l'un l'autre, chacun actualisant la lecture du locus.

Sans doute l'épisode Conrad marque t-il le début significatif de la géocritique de la RD-Congo mais il convient d'observer les mutations qu'a subi à l'écrit, ce locus dans ses représentations fictives et documentaires.

De même que dans le roman de Graham Greene, *La saison des pluies*, le Fleuve habite le paysage et concourt largement à créer l'impression conradienne du « heart of the strange » (Graham Greene 1961 : 24) ou du « heart of Africa » (Graham Greene 1961 : 19). C'est à l'intérieur de ce locus central et si profondément isolé dans tout ce que cela peut comporter d'effrayant et de fascinant, que Graham Greene plante son héros. Au-delà de cette référence implicite à Conrad, le roman ne compte qu'une seule évocation rapide à *Heart of Darkness*. En revanche, les notes prises au cours du voyage de Graham Greene au Congo (publiées dans le *Congo Journal*) laissent bien voir l'importance de l'influence

conradienne dans la conception de l'œuvre. A la moitié de son séjour, Graham Greene écrit qu'il se remet à lire Conrad pour la première fois depuis des années après qu'il ait décidé d'abandonner cette lecture dont le style « hypnotique » le déprimait en lui rappelant par contraste, la pauvreté du sien (Graham Greene 1961 : 42). Cet aveu de Graham Greene nous apprend qu'il était un grand admirateur de Conrad et de son roman *Heart of Darkness* qui l'influença dans l'écriture de son propre roman, *La saison des pluies*.

D'autres passages du texte d'où surgissent des évocations de Conrad plus ou moins masquées, confirment cette hypothèse. L'une d'entre elles survient de manière étrange sous la forme d'une phrase extraite de *Heart of Darkness*, citée sans introduction aucune et sans lien évident avec les propos précédents (Graham Greene 1961 : 15) : « And this also, said Marlow suddenly, has been one of the dark places of the earth ». Les mots de Conrad sont donc complètement intégrés dans le texte de Graham Greene, seules les guillemets indiquant qu'il s'agit d'une citation. Mais mis à part cet indice typographique, rien n'indique la paternité de cette phrase. La citation des mots de Conrad semble avoir été consignée dans ces carnets de bord au même plan que n'importe quelle autre phrase conçue par l'auteur exprimant pensée ou idée personnelle, hypothèse, description

etc. D'autre part, le placement de cette phrase de Conrad au tout début du Congo Journal, répond en parallèle à son placement dans l'oeuvre initiale, Heart of Darkness où elle intervient au tout début pour introduire le personnage de Marlow : c'est par cette phrase que le héros de l'histoire fait irruption dans la narration. L'usage de cette phrase traduit toute l'appropriation de l'oeuvre de Conrad par Graham Greene. En la « fondant » de cette manière dans ses propres mots, puis en l'insérant dans son texte à la même étape de la narration qu'elle intervient dans le texte initial de Conrad, Graham Greene affirme son identification à Conrad et, plus précisément sur le plan diégétique, au personnage de Marlow. Le narrateur omniscient invisible de La saison des pluies comme le narrateur-personnage Marlow sont en effet tous deux centrés sur le portrait et l'analyse d'un personnage mystérieux retiré sur les berges du Fleuve Congo: Querry dans La saison des pluies et Kurtz dans Heart of Darkness.

En effet, c'est toute l'intrigue de La saison des pluies qui transpire celle de Heart of Darkness. La quête de l'énigmatique Querry de Graham Greene par le reporter Parkinson apparaît comme un clin d'œil évident à la fameuse quête de Livingstone parti à la découverte du Congo et du Zambèze par l'insolent reporter Stanley qui revit en quelque sorte dans la fiction de Greene à travers l'antipathique

personnage de Parkinson. Or c'est précisément cette histoire que Conrad suivit attentivement et qui lui donna l'envie de remonter le Fleuve à son tour. La quête de l'homme mystérieux du fleuve chez Greene rappelle aussi de manière moins mimétique, la quête de Kurtz par Marlow dans *Heart of Darkness*.

Par ailleurs, la psychologie commune aux personnages de Querry et Marlow transparait notamment dans leur rapport à l'espace qu'est le Fleuve Congo et à autrui, c'est-à-dire les Congolais, appelés « sauvages » chez Conrad et « Africains » chez Greene. Désillusionnés, ils manifestent le même flegme, la même distanciation face au monde, qui les incline naturellement à focaliser leur attention sur l'espace plus que sur les hommes qui l'habitent, ainsi que l'avoue Querry (Graham Greene 1961 : 63) : « Je ne me suis jamais intéressé aux gens qui occupaient mon espace... Je ne m'intéressais qu'à l'espace. ». Et en effet, un passage du début de *La saison des pluies* confirme cette préférence. Peu de temps après son arrivée au village où il s'est installé, Querry sort se promener le soir au bord du Fleuve et entend les « Africains » faire la fête ou perpétuer un rituel. Alors que l'espace occasionne une longue description, le rituel que perçoit le narrateur est accueilli avec indifférence et surtout avec une incompréhension totalement assumée (Graham Greene 1961 : 27) : « Ces gens ne riaient pas de lui, ils riaient

entre eux, et il se sentait [...] relégué dans son propre territoire où le rire était comme les syllabes inconnues d'une langue hostile. [...] Ce n'étaient pas de redoutables ennemis. ». On trouve dans *Heart of Darkness*, deux passages assez similaires où se manifestent d'une part l'impression d'étrangeté et d'hermétisme entre les deux mondes¹⁵³ et d'autre part son inoffensivité : (Conrad 1802 : 51) :

[...] there would be a glimpse of rush walls [...], a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling. [...] The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy. The prehistoric man was cursing us, praying to us, welcoming us – who could tell? We were cut off from the comprehension of our surroundings.

La deuxième fois que cette impression habite Marlow, un cri effrayant se fait entendre des berges, mais Marlow choisit de ne pas y voir d'agressivité (Conrad 1802 : 61) : «I did not think they would attack for several obvious reasons.»

Dans les deux cas, l'espace congolais habité par le Fleuve prend une densité plus grande que les personnages qui entourent les héros. Le Fleuve devient un élément presque aussi actif dans la narration et le déroulement de l'intrigue que les autres personnages des deux romans, évoqués de manière beaucoup plus superficielle.

¹⁵³ Le fait que ces deux mondes, « eux » et « nous » soient séparés par une frontière symbolisée par l'espace du Fleuve et du bateau, a été largement glosé par les spécialistes de Conrad, je n'y reviendrai donc pas.

1.2 Le Fleuve Congo de Conrad à Naipaul et Lieve Joris

La deuxième mise en regard composant la géocritique mythique du Fleuve Congo partira du premier tome de la trilogie congolaise de Lieve Joris, *Mon Oncle du Congo* (1989). On verra donc de quelle manière les récits de Conrad et Naipaul qui accompagnent Lieve Joris dans son périple en bateau le long du Fleuve Congo, jouent un rôle actif dans sa perception des lieux. Son approche de Kisangani, capitale de la province orientale de RDC, ville située « à la courbe du fleuve » (pour reprendre le titre de Naipaul, *A Bend in the River*), est entièrement guidée par ces lectures. En effet, Kisangani est la ville où se déroule l'histoire de Naipaul et c'est aussi là que Marlowe, le héros de *Heart of Darkness* rencontre l'étrange Kurtz. C'est remplie des images et impressions livrées par les deux romanciers anglais qu'elle aborde cette ville et, naturellement, y cherche leurs traces. Sa découverte du lieu orientée par ses lectures est marquée par deux mouvements : une première désillusion quand les références littéraires s'avèrent de prime abord inopérantes face à la réalité de la ville qu'elle rencontre ; puis finalement, un certain rétablissement de l'équilibre, c'est-à-dire un contraste qui s'estompe peu à peu entre la fiction littéraire et sa propre lecture de la ville. Les références fictionnelles

244

finissent par devenir plus opérantes, confirmant ainsi une des principales caractéristiques de la géocritique : la fiction crée le monde autant que le monde engendre la fiction.

Sur le bateau, entre Mbandaka et Kisangani, Lieve Joris est en pleine relecture du roman de Conrad : « le livre qui m'a fait rêver de ce voyage » dit-elle (Lieve Joris 1992 : 220). Cette relecture du roman sur les lieux de son élaboration – en bateau sur le Fleuve Congo et en partance pour Kisangani – traduit le désir de confronter la représentation fictive de la remontée du fleuve qui l'a fait rêver, à la perception de la remontée fluviale réelle qu'elle expérimente. Inévitablement cette confrontation aboutit à une déception ressentie dès les premiers instants (Lieve Joris : id.) : « Mais ce soir déjà, Conrad me tombe des mains. Des images aperçues cet après-midi se glissent entre lui et moi : partie à la recherche du passé, j'ai atterri en pleine vie zaïroise. ». En effet, non seulement *Heart of Darkness* est bel et bien une fiction et non un documentaire même si son auteur a lui aussi remonté le Fleuve, mais en outre, il s'agit d'un roman ancien décrivant une réalité congolaise d'une autre époque. Lieve Joris, citant Conrad, rectifie ses dires, les réactualise. Elle transfère et adapte à l'ère postcoloniale les propos conradiens teintés

d'expressions typiques de l'époque coloniale (Lieve Joris 1992 : 224) :

Visages joyeux, regards remplis d'espoir, ils [les rameurs] sont jeunes et musclés, ils vont pieds nus et leurs vêtements sont déchirés. Ils ont un côté sauvage, pas la « sauvagerie énigmatique et primitive » dont parlait Conrad, mais la force aveugle d'hommes qui doivent lutter contre la nature.

Pourtant quelques pages plus loin, le texte de Conrad revient à l'assaut sur le réel et regagne de la pertinence dans le monde de Lieve Joris. La sauvagerie des personnages du fleuve de Conrad revue et corrigée par Lieve Joris quelques pages auparavant, subit une nouvelle mutation par sa lectrice-écrivaine qui retourne à la description initiale conradienne. A la lire, elle replonge visiblement dans l'univers de *Heart of Darkness*, se remémore les mots de Conrad et, sans le citer, s'en inspire pour sa conclusion sur la scène terrible et choquante à laquelle elle vient d'assister. Les passagers du bateau sur lequel elle voyage s'en prennent violemment aux pirogues qui s'y sont amarrées en leur jetant des bouteilles, puis en ordonnant au commandant de leur foncer dessus pour les faire chavirer. Les piroguiers affolés hurlent et tentent en vain de sauver leurs marchandises sombrant dans le fleuve. L'auteur, choquée, discute alors avec l'un des passagers qui lui explique que les piroguiers sans défense sont des sauvages

qu'il convient de traiter ainsi car c'est, lui dit-il, la seule manière de se faire respecter (Lieve Joris 1992 : 236):

J'observerai encore ce tableau. Personne ne semble partager mes sentiments et, assez étrangement, après un temps, je comprendrai la logique des passagers : c'est une lutte en terrain découvert, nous sommes comme un animal malade qui avance sur le fleuve, nous ne pouvons pas nous défendre avec nos moyens habituels, les riverains le savent, ils fondent sur nous comme des parasites.

Cette phrase sonne étrangement comme une ré-écriture de *Heart of Darkness*, plus précisément du célèbre passage de l'attaque du bateau par les « sauvages » au beau milieu du brouillard, à laquelle les passagers répondront par une fusillade à l'aveuglette. La lecture de Conrad finit donc par devenir opérante dans la perception du lieu de la lectrice-écrivaine qu'est Lieve Joris après un premier mouvement de divorce avec le réel.

A l'arrivée à Kisangani, c'est Naipaul qui imprègne véritablement la découverte de la ville par la lectrice-écrivaine. Mais à la différence de Conrad que Lieve Joris relit à dessein pour interroger la pertinence de l'œuvre dans l'espace réel qui l'a inspirée (le long du Fleuve), l'entrée dans la ville de Kisangani n'est pas préparée par la relecture de l'œuvre de Naipaul, *A Bend in the River*. A aucun moment, Lieve Joris n'indique qu'elle relit le texte lors de son séjour à Kisangani. Au contraire, les évocations du roman de Naipaul

interviennent dans le chapitre sur Kisangani de façon aussi naturelle et évidente que les repères historiques livrés par l'auteur ou ses propres descriptions de la ville. Les personnages et l'ambiance de *A Bend in the River* sont si intégrés au récit de Lieve Joris sur Kisangani qu'ils en paraissent réels et non fictifs. Là encore, la relecture (au sens figuré de souvenir ou réminiscence de lecture) de Naipaul se trouve confrontée à la perception du réel de la ville qu'a la lectrice-écrivaine. Dès l'arrivée à Kisangani, les lignes de Naipaul précèdent largement ses propres impressions, elles s'imposent même à elle de façon écrasante. Après avoir brossé l'état général de délabrement de la ville et relaté la déception des touristes en mal d'exotisme que des rumeurs de beauté pittoresque mènent à Kisangani, la narratrice se démarque d'eux par la clairvoyance qu'elle doit à Naipaul (Lieve Joris 1992 : 263) :

Si Kisangani n'était pas le décor de *A la courbe du fleuve* de V.S Naipaul, j'aurais sans doute poursuivi ma route sans m'attarder ici. Mais je ne suis pas pressée. Je connais cette ville. La lecture du livre de Naipaul laissait prévoir qu'elle serait déserte dix ans plus tard et qu'on n'y respirerait plus l'atmosphère des événements tumultueux décrits par l'auteur.

Autrement dit, dès le début s'affiche la certitude que la fiction dit la vérité et qu'elle a, plus qu'un simple droit de regard, priorité sur la perception même du réel. Non seulement la fiction oriente la lecture de Kisangani que

s'apprête à faire Lieve Joris mais encore, d'après l'auteur, elle la prépare au mieux à appréhender cette ville, elle la met sur le bon chemin. S'en suivent alors deux pages alternant présentation sommaire de l'intrigue de *A Bend in the river* et citations de l'œuvre jusqu'à la question centrale qui aiguillonne la quête de la lectrice-écrivaine (Lieve Joris 1992 : 264) : « Qu'en est-il de cette ville dix ans plus tard ? Je pars à la recherche du Kisangani de Naipaul comme on se mettrait en quête d'une lointaine connaissance dans une ville étrangère. ». Là encore subsiste l'idée d'une fiction qui dit la vérité comme prétend le faire un reportage. Tout se passe comme si la lectrice-écrivaine considérait le roman de Naipaul comme un documentaire qui ne demanderait qu'à être actualisé et non comme une fiction dont il faudrait nécessairement se distancier dans sa propre approche de l'espace réel dans la mesure où une fiction, a priori, ne se veut pas l'exact reflet du réel. « Je vais sur la place du marché où Salim tenait boutique » raconte l'auteur comme si Salim avait jamais été autre chose qu'un être de papier créé par Naipaul, « Je connais l'odeur de ces magasins, je reconnais les boutiquiers comme s'ils me regardaient des pages du livre. A l'intérieur, les marchandises ne sont plus entreposées par terre comme du temps de Salim... » (Lieve Joris 1992 : 265). La déception pourtant, ne tarde pas à se

faire sentir (Lieve Joris : id.) : « Mais de Naipaul ou des personnages qui lui ont servi de modèle pour son roman, je ne trouverai aucune trace. ».

Si la mise en regard du roman de Conrad avec la perception du fleuve de la lectrice-écrivaine échoue à la relecture du texte ; dans le cas de la mise en regard du roman de Naipaul avec sa propre perception, c'est la quête active des traces de Naipaul dans la ville - bien au-delà d'une simple relecture -, qui échoue dans sa confrontation à l'espace réel (Lieve Joris 1992 : 266) : « C'est ainsi que, quelques jours après mon arrivée, Naipaul disparaît à l'arrière-plan, comme une préoccupation étrange apportée d'un pays lointain, une préoccupation que personne ne comprend ici. » Le roman de Naipaul est donc doublement éloigné du réel de Kisangani auquel est confrontée Lieve Joris. Il est d'abord éloigné dans le temps (l'histoire se passe dix ans auparavant) mais encore dans l'espace puisqu'il n'existe pas de concordance entre l'espace du roman et l'espace réel. C'est ce dernier aspect, cet éloignement dans l'espace, l'étrangeté du roman confronté au réel, qui fait du texte de Naipaul une véritable fiction, désormais sous la plume de Lieve Joris, séparée du réel¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Le premier aspect – l'éloignement dans le temps seulement – pouvant tout aussi bien s'appliquer à un reportage

Cet échec du roman n'est finalement que temporaire car comme pour Conrad dont le texte finit par devenir opérant dans le réel, Lieve Joris conclut sur les traces de Naipaul à Kisangani par une référence au texte qui prend toute sa place dans l'espace réel de la ville (Lieve Joris 1992 : 276) : « Des mamas, un enfant sur le dos, crient et rient dans la pagaille. Je pense à Zabeth, la commerçante de A la courbe du fleuve, qui venait de la forêt s'approvisionner chez Salim. Cette vie-là existe donc toujours ».

Cet exemple illustre bien le fait que le texte, comme le note Westphal, « ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante. Par là-même, il assure sa survie à sa manière. » (Westphal 2007 : 233).

1-2. Le Fleuve Congo de Lomami-Tshibamba et Henri

Lopès

La dernière mise en regards est entièrement endogène. Le corpus choisi constitue un support intéressant pour examiner la manière dont la représentation mythique du Fleuve Congo, présente dès la période coloniale dans la littérature congolaise, continue d'habiter les écrits congolais contemporains.

Le mythe du Fleuve Congo est forgé de manière décisive dans le célèbre récit Ngando de Paul Lomami-Tshibamba publié en 1948. Ce récit remporte le premier prix

au Concours Littéraire de la Foire Coloniale de Bruxelles et est toujours considéré par les critiques comme une œuvre déterminante de la littérature congolaise, notamment parce qu'il est le premier à opérer une subtile transition entre l'écriture de contes et légendes et le récit romanesque. L'histoire est en effet construite sur un canevas de conte tiré de la tradition orale congolaise : le ngando, une espèce de carcasse de monstre, animé par une sorcière pour tuer un petit garçon qui a eu l'audace de voler ses fruits. Musolinga le petit garçon, a pourtant été bien mis en garde par ses parents des dangers du fleuve dont certains endroits sont connus pour être infestés de ngandos. On apprend ainsi que le Fleuve est perçu par les Congolais comme un espace de puissance et de grandeur dont il faut aussi savoir se tenir à distance car son immensité abrite les pires monstres sanguinaires.

Le récit autobiographique d'Henri Lopès, Maluku au temps des bateaux à roues, réactive l'aspect mythique voire mystique, du Fleuve Congo. Dans ses souvenirs d'enfance au village de Maluku sur les rives du Fleuve Congo, affleurent les traces de la créature légendaire, le ngando (Lopès 1993 : 111) :

Un jour, racontait-on, un enfant, après avoir plongé pour la pêche aux pièces de monnaie, n'avait pas réapparu. Les crocodiles, selon quelques uns, les génies des eaux d'après les plus nombreux, avaient dû le tirer par

le pied et l'emporter dans l'au-delà. [...] L'enfant avait été victime de son effronterie. [...] Je n'ai jamais su à quelle famille appartenait la victime mais l'histoire était suffisamment saisissante pour me rendre obéissant, beaucoup plus que le regard de ma marâtre que je sentais derrière mon dos.

Le Fleuve Congo pour l'enfant qu'était alors Henri Lopès, n'était pas seulement un espace mystique habité de créatures monstrueuses ; il était aussi l'espace mythique de son univers d'enfant. C'est toute la vie du fleuve, l'activité fluviale par le passage et le mouillage des bateaux rythmant la vie quotidienne de son village natal, qui fascinait l'auteur. Là se dessine la typique évocation du Fleuve et du bateau comme machine à rêve venant d'un ailleurs inconnu et charriant avec lui tout un monde mystérieux que le narrateur se promet de découvrir en émettant le vœu d'être un jour capitaine de navire.

Mais lors de son retour au village natal plusieurs décennies après l'avoir quitté, sa perception du Fleuve a changé. La puissance et la grandeur du Fleuve semblent dans un premier temps du récit dans le présent, être devenues inopérantes et appartenir définitivement au passé (Lopès 1993 : 116-117) :

Le Fleuve n'a plus la même vie, m'a expliqué mon frère. [...] Les rares bateaux qu'on aperçoit aujourd'hui sur le Congo sont comme des vestiges d'une époque révolue. Les rares survivants sont des barges rouillées et

crasseuses, fantômes des navires de notre enfance. [...] Le monde n'est plus le même.

Pourtant, dans un second temps et en conclusion de son récit, l'auteur semble dire que le pouvoir du Fleuve continue d'agir sur lui mais différemment : si enfant de brousse, il le faisait rêver ; aujourd'hui, devenu un adulte citadin, il l'effraie. La puissance d'antan du Fleuve demeure mais est aujourd'hui caractérisée par une densité telle que l'auteur ne parvient pas à la percer et qu'il y reste obstinément étranger (Lopès 1993 : 117-118) :

Dans la journée, le silence est toujours aussi dense. [...] Je regrettais les grandes villes où j'avais appris (ou désappris) à vivre et une angoisse me saisissait. J'avais soudain le sentiment de me trouver sur une terre qui avait cessé de tourner. [...] Comme à moi, le silence du chenal doit leur faire peur.

Cette distanciation et cette appréhension (dans les deux sens du terme) du Fleuve le rapproche du regard des auteurs étrangers sur le Fleuve Congo. On pourrait tout compte fait dire que l'auteur a subi une métamorphose de son regard : d'endogène, il est devenu quasi-exogène de par son parcours fait d'exode rural et d'exil sur un autre continent.

II – L'est de la RDC : un locus géopolitique

Le locus de l'est de la RDC appartient à une géocritique contemporaine qui répond à une focalisation endogène dans le discours narratif à dominante testimoniale.

De par sa contemporanéité, ce locus de l'est congolais n'est pas encore stratifié et par conséquent, son étude ne saurait suggérer aucune intertextualité puisque les textes étudiés sont trop contemporains l'un de l'autre pour que l'un d'eux ait pu en inspirer un autre. Je me concentrerai donc sur les différentes modalités de traitement de ce locus dans les textes, c'est-à-dire les représentations auxquelles il donne lieu, le rôle qu'il joue dans l'intrigue et surtout les mouvements qu'il initie et à partir desquels s'ébauchent les histoires racontées. Enfin l'étude de ce locus aujourd'hui dominant dans la géocritique de la RDC sera encore l'occasion d'interroger les fonctions et les limites de la fiction et du documentaire dans le récit écrit portant sur le locus est de la RDC, et surtout de formuler des hypothèses sur ses enjeux dans la géopolitique actuelle des Grands Lacs. Pour ce, je m'appuierai sur trois textes : Quand un enfant s'en mêle, mémoires d'une guerre en cours de Marius Nshombo, Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo de Josué Mufula Jive et Beti, la haine et l'amour de Wilfried Mushagalusa.

2.1. Modalités de représentation du locus de l'est de la RDC

L'étude de ce locus part du constat que plusieurs des dernières parutions congolaises (publiées aux éditions MédiasPaul ou seulement distribuées par leurs librairies) présentent des histoires qui se déroulent dans cette région de l'est de la République Démocratique du Congo, sur un axe allant de Bunia, capitale de l'Ituri dans la province orientale à la frontière de l'Ouganda, à Bukavu, capitale du sud-Kivu sur la frontière rwandaise en passant par Goma, capitale du nord-Kivu. Ces trois villes constituent des endroits stratégiques au niveau de la géopolitique de cette région qu'on appelle « les Grands Lacs africains ».

Cette région de l'est congolais apparaît le plus souvent comme l'épicentre du récit : soit lieu exclusif de l'action (Bukavu dans *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours de Marius Nshombo), soit point de départ vers l'ailleurs dans un mouvement de fuite ou d'exil (Bunia dans *Beti, la haine et l'amour* de Wilfried Mushagalusa) ou de conquête politique et militaire (Goma dans *Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo* de Josué Mufula Jive). Ce dernier cas s'inscrit dans la tradition de romans de guerre où l'on suit la progression géographique du front sur un territoire donné. Ainsi ce locus de l'est est avant tout le point de départ

de l'histoire d'une conquête militaire partie de l'est : celle de l'AFDL de Mzee Kabila combattant le Zaïre de Mobutu. Le héros, un enfant de Goma, se laisse galvaniser par le discours de Mzee dans sa ville natale et s'engage comme kadogo à l'AFDL, ce qui l'amène à parcourir une bonne partie du pays jusqu'à la prise de la capitale Kinshasa. Il est d'abord envoyé dans un camp de préparation, à Matebe, à la frontière ougandaise puis renvoyé à Goma avant de partir sur le front à Bunia. De là, il poursuit la marche de l'AFDL vers Kinshasa, gagne Kisangani, la province du Bandudu, enfin participe à faire tomber la capitale. Après la victoire, il restera à Kinshasa quelques années, avant de repartir à l'est chez ses parents. Dans ce texte donc, l'est du Congo et plus généralement la région des Grands Lacs est l'épicentre d'un transect géopolitique, celui d'une étape historique de la RDC : la fin du régime de Mobutu et l'avènement de Laurent-Désiré Kabila parti de Tanzanie, aux bords du lac Tanganyika.

C'est dans les deux autres textes, *Beti*, la haine et l'amour ainsi que *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours, que le locus devient central car l'intrigue principale se restreint aux villes de l'est : Bukavu pour le texte de Nshombo et Bunia pour celui de

Mushagalusa¹⁵⁵. Le point commun entre ces deux textes exclusivement centrés sur ces villes de l'est, c'est que le locus, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre ville, est lourdement chargé politiquement, envahi par des conflits-ethno-politiques : Bukavu et les corollaires du génocide rwandais de 1994 (l'afflux de réfugiés rwandais au Kivu, les massacres entre Hutu et Tutsi se poursuivant sur le sol zaïrois), Bunia et le conflit entre les ethnies rivales Hema et Lendu.

Si le traitement du locus diffère d'un récit à l'autre (en fonction qu'il soit central et exclusif dans la narration ou qu'il soit foyer de migrations sur divers transects), en revanche dans tous ces récits, ce locus est incarné par un personnage-type symbolisant les conflits géopolitiques qui finissent malheureusement par définir l'est congolais. La région de l'est du Congo du Kivu à l'Ituri a en effet mis au monde deux personnages-type qui font aujourd'hui partie intégrante de l'identité de la région réduite à la guerre : la femme violée et le kadogo qui signifie littéralement « petit bonhomme » en swahili mais dont l'usage local et contemporain a restreint son sens initial pour ne désigner

¹⁵⁵ Même si Bunia servira de point de départ d'un transect d'exil pour l'un des personnages du roman de Wilfried Mushagalusa, la ville reste l'épicentre du récit car l'exil n'est que temporaire : le personnage ne part que pour mieux revenir dans l'étape finale de la narration.

aujourd'hui que l'enfant-soldat. Le récit autobiographique de Josué Mufula Jive (Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo) relate son expérience militaire en tant que kadogo enrôlé comme tant d'autres par Mzee Kabila qui inaugura la pratique aujourd'hui devenue courante, de recruter en masse des enfants-soldats dont le soutien militaire dans sa prise de pouvoir, fut décisif. Quant au récit de Wilfried Mushagalusa (Beti, la haine et l'amour), il met en scène une jeune héroïne violée par des hommes de la tribu ennemie dans une région où le viol est devenu une véritable arme de guerre, fortement utilisée. Le viol constitue aujourd'hui en RDC l'une des priorités de la politique de prévention par les ONG et l'Église.

De manière générale, c'est en fait la figure de l'enfant qui domine la représentation de ce locus en proie aux conflits : le kadogo de Josué Mufula Jive est avant tout un enfant comme l'est Beti, l'héroïne du récit de Wilfried Mushagalusa violée à l'adolescence ; tandis que le héros de Marius Nshombo est un simple enfant sans aucune autre caractéristique que celle de vivre dans une région en guerre. Le choix de la figure de l'enfant comme héros de ces récits se comprend comme volonté d'insuffler de l'espoir car l'enfant incarne en soi, le renouveau et représente donc par sa jeunesse, une possibilité de changement, voire de salut pour l'avenir de la région.

Ainsi ces trois héros enfants font preuve au long de la narration d'un comportement exemplaire et tout à fait vertueux : l'enfant-kadogo renie la guerre et revient sur les bancs de l'école et l'adolescente violée par des hommes de la tribu rivale parvient à surmonter sa haine ethnique en aimant un homme de cette tribu. Enfin, l'enfant dans le récit de Marius Nshombo sauve la vie d'un Hutu et celle d'un Tutsi, participant donc – de manière symbolique tout du moins – à la réconciliation entre communautés. Cette orientation très morale de l'intrigue rappelant les schémas de la littérature d'édification s'explique par la nature religieuse de l'éditeur de ces récits, MédiasPaul¹⁵⁶ (anciennement Saint-Paul Afrique) dont l'objectif premier est de répandre la Bonne Nouvelle et la parole de l'Évangile.

Le recours aux mêmes symboles dans la littérature et le discours social des pays voisins prouvent à quel point ce locus de l'est de la RDC doit être élargi au-delà des frontières qui le traversent pour comprendre combien il est porteur d'une histoire commune – celle des Grands Lacs - que les populations tentent d'inscrire dans une mémoire collective.

¹⁵⁶ Plus exactement, les textes de Marius Nshombo et de Josué Mufula Jive sont publiés par Médiaspaul Kinshasa mais le récit de Wilfried Mushagalusa est publié à compte d'auteur aux Editions de l'Espoir de Lubumbashi (dirigées par un autre écrivain de Lubumbashi, le Père Bernard Ilunga) puis imprimé et diffusé par MédiasPaul Lubumbashi.

Véronique Bonnet et Augustin Rudacogora observent la même focalisation sur la figure de l'enfant dans la littérature rwandaise contemporaine et la même récupération du personnage du kadogo pour la diffusion d'un discours moralisateur de repentance mis en place par la pédagogie de la mémoire dans le cadre du programme politique Unité et Réconciliation (Bonnet, Rudacogora).

Faire de l'enfant la métonymie de cette région et le charger de l'espoir de peuples meurtris, c'est aussi implicitement, le rendre acteur du changement dans le monde de demain. Il y a là l'idée que les enfants, s'ils ont pu dépasser leur rôle traditionnel de victime pour devenir des acteurs de la guerre – en s'enrôlant comme kadogo par exemple – doivent être capables de changer de rôle et de revêtir un costume de samaritain. Cette représentation de l'enfant dans une société en crise et dans un lieu détruit par la guerre, est une manière d'éduquer une nation sur la responsabilité de ses citoyens et sur la possibilité d'agir et d'influer sur l'existence de chacun et de la communauté. Après des décennies de mobutisme, cette idée n'est pas encore ancrée dans tous les esprits en RDC et c'est dans ce but que la société civile tout entière s'emploie à la divulguer. Ainsi, le locus est du Congo aux prises à une crise extrême, apparaît comme un contexte propice à la diffusion de cette

idée, essentiellement portée par la communauté chrétienne. L'enfant, dans ces textes, refuse de se cantonner au rôle de spectateur ou de victime passive. Il agit toujours en vue de changer le cours de l'existence même si ce n'est pas à des fins vertueuses tel l'engagement militaire dans le récit de l'ex-kadogo. La rhétorique de la repentance y est tellement martelée que le péché initial est racheté par sa conversion en écolier studieux et surtout en catholique très pieux.

2.2. Le traitement narratif du locus de l'est de la RDC

Comme au Rwanda, ce locus très contemporain des Grands Lacs, exposé sous les projecteurs d'une brûlante actualité, intervient dans des récits en apparence non-fictionnels de type testimonial : *Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo* qui n'est rien de moins qu'un récit autobiographique, *Quand un enfant s'en mêle, mémoires d'une guerre en cours* qui se présente comme le récit d'un témoignage recueilli par l'auteur. Il semble que cette forme obéisse au besoin primordial de raconter une expérience traumatique vécue censée interpeller les lecteurs congolais, témoins des événements qui en sont responsables. Puisqu'il s'agit avant tout de dire pour faire savoir, pour se faire témoin d'une histoire collective, le besoin de recourir à une pure fiction ne se fait pas tellement ressentir. Certains

pourtant choisissent cette forme pour évoquer ces problèmes de l'est comme Wilfried Mushagalusa dans son roman, *Beti*, la haine et l'amour. Toutefois, il est intéressant d'observer comment ce récit prétendument fictionnel se comporte parfois comme un témoignage ou un documentaire. De nombreuses tournures de phrases et formes narratives se rapprochent plus de textes de presse – du type info voire brève - que des formes du discours littéraire. Par exemple, la description sommaire du massacre des parents de *Beti* rappelle plutôt le style presque télégraphique du rapport d'une affaire dans la presse (Mushagalusa 2005 : 12) : « Elle s'était dissimulée sous le lit et suivait toute la scène. Le coup terminé, les bandits, certains d'avoir exécuté comme convenu leur mission, se retirèrent rapidement. Disons que leur action fut si rapide qu'il n'est pas facile de la décrire. » En outre, l'ellipse assumée de la dernière phrase traduit un échec de la fiction par l'aveu d'une impuissance à dire comme s'il agissait de témoigner d'une expérience si traumatisante qu'elle se bute à l'indicible.

Quelle que soit la nature documentaire ou « semi-fictionnelle » de son traitement narratif, ce locus possède une très forte charge politique puisque tous les récits qui le prennent pour cadre, portent sur la situation politique de la région. La charge poétique qui dominait la représentation du

Fleuve Congo est complètement absente de ce locus et, de manière significative dans le contexte congolais actuel, est remplacée par une invasion du politique. En effet, cette urgence de porter au monde cette situation politique de l'extrême que représente la kyrielle de conflits à l'est, vibre dans tous ces récits de genre différent d'autant plus intensément que ce sujet brille par son absence dans le discours social au Congo, tant dans la presse locale que dans les conversations quotidiennes. Le Kivu et l'est plus généralement n'existent au Congo que dans un discours écrit, et « littéraire » dans la mesure où il est publié chez MédiasPaul aux côtés d'auteurs comme Pie Tshibanda et Zamenga Batukezanga. Ainsi le silence frappant des Congolais dans le discours social n'est que superficiel puisque le sujet finit par être abordé¹⁵⁷ à l'arrière-plan dans un autre espace de discours qu'est le discours écrit, « littéraire » et semi-fictionnel.

Dans ce contexte de silence social, la production d'écrits sur le lieu – de nature testimoniale ou fictionnelle - confère à ce dernier un rôle littéralement vital pour la mémoire du lieu

¹⁵⁷ Le sujet « finit par être abordé » car les récits étudiés ont été publiés près de dix ans après les événements qu'ils racontent... Le silence total est brisé certes, mais après plusieurs années.

et de ses habitants, ainsi que l'affirme Westphal (Westphal 2008 : 233-234) :

Il [le texte] ne témoigne pas seulement d'une histoire passée, mais anticipe sur ce que la ville pourrait être dans un des mondes possibles qu'elle hante. Par là-même, il assure sa survie à sa manière. Dès lors que la ville cesse de produire du texte, selon Calvino, elle cesse d'exister.

Ainsi, en remplaçant la ville par la région, on pourrait dire que l'est congolais, bien qu'absent dans le discours social et quotidien, ne s'éteindra pas dans la mémoire collective des Congolais tant qu'il continuera à produire du texte.

2.3. Un locus foyer de la géopolitique des Grands Lacs

L'absence de ce locus dans le discours journalistique se limite à la presse locale, au regard endogène. Le regard exogène, quant à lui, génère une littérature bien plus prolifique sur la question. L'est congolais et la région des Grands Lacs défraient régulièrement la chronique dans la presse internationale. Ce phénomène médiatique exogène n'est pas sans agacer les Congolais qui s'offusquent souvent de la manière dont l'information sur leur pays est traitée. Ils voient dans ce regard extérieur focalisé sur l'est en guerre, l'une des causes majeures de l'image négative de la RDC en Occident.

Partant de ce constat, la ré-appropriation du locus est de la RDC par les Congolais pourrait être interprétée comme le besoin, devenu pressant, de produire du texte local au regard endogène. La géocritique contemporaine de la RDC avec ses prises de regard tantôt endogène tantôt exogène dans les deux types de discours, ne fait rien de moins que refléter la géopolitique de la région à laquelle s'est mêlé l'Occident depuis des siècles.

Ces différentes époques et politiques extérieures qui ont traversé cette région des Grands Lacs africains en fait un lieu aux frontières instables et plurielles qui délimitaient hier les royaumes précoloniaux, aujourd'hui de jeunes états-nations¹⁵⁸. C'est précisément ce legs de l'époque moderne qui fait dire à Bertrand Westphal que les textes portant sur des

¹⁵⁸Les nombreux conflits politiques liés aux frontières modernes témoignent de cette complexité. Le cas très controversé des Banyamulenge est parlant à cet égard. Tandis que certains affirment que les Banyamulenge sont des Tutsi congolais récemment installés au Congo, d'autres arguent que leur immigration remonterait au XVIII^e siècle, au temps où les frontières coloniales n'étaient pas encore tracées. Seules existaient les frontières des différents royaumes de l'Empire Kivira, dont le Royaume de Rwanda, de Burundi et de Bushi, qui correspond aujourd'hui au nord-Kivu congolais. C'est de cette histoire commune que résulte aujourd'hui une population composée de sociétés « culturellement homogènes » mais à cheval sur plusieurs frontières.

lieux aux frontières incertaines car récentes et artificielles, mettent naturellement en scène des récits aux frontières de la fiction et du réel et que, par conséquent, il convient de reconsidérer la fiction dans la compréhension de la spatialité et de la temporalité des lieux.

En ce sens, la géocritique de l'est du Congo et plus largement des Grands Lacs permet d'épingler les conflits géopolitiques de cette région aux multiples frontières à travers des narrations personnelles. *Beti*, la haine et l'amour par exemple, a pour toile de fond le sanglant conflit entre Hema et Lendu qui déchire la province de l'Ituri et auquel participe l'Ouganda voisin. A une époque, les observateurs internationaux s'inquiétaient de voir le conflit prendre une tournure de mimétisme du conflit rwandais. Et ce, d'autant que les populations étaient déplacées dans des camps de réfugiés à Bukavu, ville du sud-Kivu déjà meurtrie par le conflit Banyamulenge et la guerre entre Tutsi et Hutu, comme en témoigne le récit *Quand un enfant s'en mêle*, mémoires d'une guerre en cours.

La personnalisation du locus par la fiction permet à leurs auteurs de livrer les données et enjeux géopolitiques sur un mode compréhensible et plaisant. Une fois de plus, l'enfant, symbole du locus, apparaît comme une figure rêvée pour vulgariser une situation géopolitique complexe. Marius Nshombo l'illustre avec brio à travers un dialogue entre son

héros-enfant et un autre enfant rencontré sur les rives du lac Kivu (Nshombo 2007 : 32) :

- C'est la guerre, dit-il entre deux halètements.
- Quoi ?
- Les militaires,... ils tuent tous les Tutsi.
- Pourquoi ? demanda notre petit qui croyait encore à une mauvaise blague.
- Ce sont nos ennemis.
- Non, pas nous. Nous ne sommes pas Hutu.
- Oui, mais les Hutu sont chez nous. Sous prétexte qu'ils veulent tuer tous les Hutu, les Tutsi veulent en profiter pour envahir tout le Kivu.

Au sein des dialogues qui égrainent le texte, Marius Nshombo livre des indices linguistiques qui permettent d'éclairer la situation sociolinguistique de la région reflétant les enjeux géopolitiques. La simple mention des langues parlées par les personnages et l'écriture de quelques unes de leurs phrases dans ces langues, permettent d'identifier les différents acteurs du conflit quand ceux-ci ne sont pas clairement définis par l'auteur. Surtout, ces données linguistiques et sociolinguistiques révèlent l'importance des langues parlées dans ce contexte et leurs enjeux géopolitiques dans les conflits qui sévissent au Kivu. Par exemple, les soldats qui parlent lingala ne peuvent qu'être des militaires zaïrois de Mobutu qui poursuivent les Tutsi parlant kinyarwanda ou swahili. Ces derniers attaquent le Kivu pour

punir ses habitants d'abriter des Hutu qui parlent plutôt swahili.

En tous les cas, cette stratégie narrative de recours aux données sociolinguistiques constitue un aspect du récit sur le locus, un des procédés fictionnels de personnalisation d'une spatialité donnée, qui non seulement illustre sa géopolitique contemporaine, mais plus encore, participe de sa création ou tout du moins, de sa sédimentation dans l'imaginaire collectif.

CONCLUSION

Cette étude de cas de deux loci compris dans un territoire national - celui de la RDC - m'amène à proposer quelques pistes théoriques pour l'étude de la géocritique de l'Afrique.

1) **Mettre en lumière le pouvoir de la littérature dans les sociétés africaines contemporaines**

Les exemples développés illustrant le fait que la fiction précède dans de nombreux cas le réel, rappellent la théorie de Jauss (Pour une esthétique de la réception) qui fait de la réception, un processus de création à part entière. Le récit de Lieve Joris répond exactement aux étapes principales

de la réception dressées par Jauss et prennent même d'autant plus d'ampleur que la réception dans le cas de la géocritique, rencontre l'espace réel qui a inspiré l'œuvre et engendre une nouvelle écriture de cet espace. Le processus géocritique du Fleuve Congo de Conrad et Naipaul à Lieve Joris retrace ces principales étapes : lecture de l'œuvre, réception particulière dans l'imaginaire de chacun et création d'images mentales, horizon d'attente (qui devient d'autant plus palpable dans l'étape de la rencontre vécue avec l'espace réel représenté dans la fiction), réorientation de la lecture passée sous l'effet d'un présent novateur. Le processus de réception trouve son aboutissement dans l'impact social de la réception, doublé dans cette démonstration géocritique, d'un impact littéraire qu'est la création d'un texte sur l'espace réel d'abord lu et fantasmé, puis rencontré.

La réception au sens de Jauss vient donc ici appuyer l'un des aspects les plus dynamiques et percutants de la théorie géocritique : l'idée que la fiction et le littéraire précèdent le réel, influencent sa perception, participant par là, à sa création. Cet aspect nous semble particulièrement important dans la mesure où il vient réhabiliter le littéraire et la fiction dans l'approche du réel, via la perception et la représentation de l'espace. En effet, bien que privilégiant la focalisation sur le lieu, la géocritique, en n'excluant pas la

fiction de cette stratification sous prétexte qu'elle serait coupée du réel, permet aussi de réconcilier la fiction et la littérature avec les sciences sociales souvent présentées comme plus crédibles et fiables que la littérature.

Cette particularité se manifeste dans le corpus par la présence du locus Fleuve Congo aussi bien dans la fiction que dans « l'écriture-documentaire » qui s'enchevêtrent dans de nombreux cas.

Si la troisième mise en regards, l'endogène, met en perspective le locus Fleuve Congo à travers deux textes bien marqués dans leur genre (un récit romanesque purement fictionnel et un récit autobiographique basé sur le réel du vécu) ; en revanche, tous les autres textes étudiés dans les mises en regards exogènes présentent la caractéristique d'être écrits par des auteurs qui ne séparent pas aussi fermement la fiction du document. Ceux d'entre eux qui se sont apparemment cantonnés à l'écriture fictionnelle – Conrad et Graham Greene – tenaient des journaux de bord à partir desquels ils se documentaient pour écrire leurs romans. Quant aux deux autres – Naipaul et Lieve Joris – ils ont pratiqué à la fois l'écriture fictionnelle et l'écriture documentaire. Cette pratique plurielle de l'écriture s'en ressent dans leurs textes, de manière plus significative encore chez Lieve Joris.

On trouve en effet chez cette écrivaine-journaliste, auteure de récits de voyage - textes excluant a priori toute fiction – une curieuse confusion entre fiction et réalité et un questionnement constant de la validité de la fiction dans le réel. Elle explique cette caractéristique dominante de son œuvre par la différence culturelle de conception de l'écriture entre la France notamment et les Pays-Bas (in *Périphéries*, revue en ligne) :

En tant que journaliste, je n'ai jamais écrit autrement. Je sais que cela paraît étrange aux Français, qui tiennent beaucoup au clivage entre littérature et journalisme, fiction et véracité. [...] En Hollande, on est plus familier de ce que les Anglo-saxons ont appelé le "new journalism". A l'époque où j'étudiais à l'école de journalisme d'Utrecht, on ne parlait que de ça : de Norman Mailer, de Truman Capote ; des écrivains qui s'emparaient d'un sujet, qui l'exploraient de fond en comble, et qui le restituaient dans une écriture littéraire.

La fiction et le journalisme sont donc pour elle, deux genres que l'on se plaît à opposer radicalement alors même qu'ils entretiennent des rapports de contiguïté évidents. La fiction n'est jamais entièrement fictive comme l'écriture journalistique n'est jamais totalement objective et encore moins le reflet exact et fidèle du réel. Cette conception de l'écriture prend tout son sens dans l'approche du Fleuve Congo chez Lieve Joris, entre lectures et expérience vécue, quête initiale et trouvailles réelles, fantasmes de l'imaginaire et notes de terrain. Si la forme du texte est plus définie chez Graham Greene (puisqu'il présente *La saison des pluies*

comme une fiction), c'est justement parce que l'auteur influe délibérément sur l'espace, le manie à sa guise. Le Congo Journal nous apprend en effet que Graham Greene a remonté le Fleuve Congo sur les traces de Conrad et s'est arrêté à la léproserie du village de Yonda au bord du Fleuve. Or l'auteur choisit de tordre le cou à la géographie en inventant une topographie imaginaire : il situe la léproserie sur un affluent du Fleuve Congo et non sur le Fleuve Congo lui-même, dans une brousse aux abords d'une ville fictive qu'il nomme Luc, tout en conservant intactes toutes les autres données géographiques et culturelles (Léopoldville est toujours à sa place par exemple et jamais on ne doute d'être au Congo belge). Ce faisant, il choisit la dose de fiction nécessaire pour transformer son récit documentaire (les notes de voyage du Congo journal) en véritable roman (La saison des pluies) : « Ce Congo est une contrée de l'esprit » écrit-il¹⁵⁹.

Il est intéressant de mettre ces deux auteurs en perspective car Graham Greene, comme Lieve Joris sont à la limite de la littérature et du journalisme ou du reportage. La critique littéraire tient pourtant à compartimenter les écrivains, rangeant ainsi Graham Greene dans la catégorie littérature et Lieve Joris dans la catégorie journalisme ou « voyages », obéissant ainsi à une classification – bien française selon

¹⁵⁹ Extrait de la lettre au docteur Michel LeChat qui l'a accueilli dans sa léproserie de Yonda (Graham Greene 1960 : 18)

Lieve Joris – qui sépare nettement la fiction de la réalité dans l’approche du lieu. Or, la géocritique est justement celle qui permet aux frontières fiction/journalisme de tomber dans la mesure où l’on s’intéresse d’abord à ce que le lieu met en texte, et aux textes produits sur les lieux engendrant sans cesse de nouvelles lectures et écritures de ce lieu. Fiction et documentaire se nourrissent l’un de l’autre dans la géocritique de ce locus mythique à forte charge poétique. La fiction retrouve, à travers cette approche géocritique, toute sa puissance à travers la reconnaissance de sa pertinence dans la connexion au réel. Il me semble donc que cet apport primordial de la théorie géocritique, permet de soulever une question, à mon sens fondamentale pour l’étude des littératures sur l’Afrique : Que peut la littérature en Afrique aujourd’hui ? A cette vaste question, la géocritique apporte deux éléments de réponse :

1.1. Favoriser la ré-appropriation d’un locus dont le traitement avait été jusqu’à ces textes, l’apanage d’un regard exogène. Autrement dit, mettre en valeur la transition initiée assez récemment, entre regard exogène et regard endogène ainsi que cela transparait dans le corpus présenté.

Dans le cas du locus Fleuve Congo, on part du regard exogène et plus précisément colonial, pour observer le glissement entre la connotation inquiétante et fascinante du mythe construit sur un lieu isolé, étranger et exotique à la

même connotation inquiétante mais suscitée dans le regard endogène cette fois, par le mythe construit sur un lieu familier à forte charge mystique.

C'est également du regard exogène, postcolonial cette fois, pour observer les mutations du locus de l'est du Congo, d'abord traité par les médias occidentaux avant d'être traité par les Congolais dans des récits semi-fictionnels.

1.2. Assurer dans la mémoire collective à travers des écrits endogènes, l'existence ou la survie d'un lieu silencieux dans le discours social parce que douloureux à énoncer. Partant, contribuer à la construction d'une identité propre du locus et de ses habitants, définie de l'intérieur, en fait à rien de moins qu'à la construction de « lieux de mémoire ».

2. Participer au processus de stratification littéraire des lieux africains

Toute approche géocritique de l'Afrique devra tenir compte du fait que la plupart des lieux africains ne sont pas encore stratifiés et que la géocritique de l'Afrique est dans un processus continu d'élaboration. Tous les loci africains n'apparaissent pas dans la littérature de l'ère coloniale ou dans la littérature contemporaine. Ne sont stratifiés que ceux qui ont connu un traitement varié dans plusieurs textes écrits à des époques différentes par des auteurs provenant d'univers culturels différents et écrivant dans des genres différents : du

récit fictionnel (roman, nouvelle) au récit personnel ou documentaire (journal de voyage, notes de terrain, autobiographie) en passant par des textes hybrides : récits « semi-fictionnels » ou témoignages « fictionnalisés ».

L'analyse géocritique soulignera la stratification de ces lieux dans les textes - aussi différents soient-ils - nécessaire pour dépasser le regard exogène qui, jusqu'à ce jour, détient le monopole du regard sur les loci dans les textes étudiés. En termes de champ littéraire puisque l'approche bourdivine est à certains égards, également une approche spatio-temporelle, on pourrait dire qu'il y a une nécessité de passer d'un champ littéraire colonial à un champ littéraire africain, pas forcément compris en termes de nation, mais plutôt d'un territoire donné dans lequel s'est élaboré ou s'élabore la géocritique d'un certain locus.

**L'ESPACE DE LA REPRESENTATION
DANS ET L'AUBE SE LEVA (FATOU KEITA)¹⁶⁰**

Jean-Marie KOUAKOU

Université de Cocody

« Ceux qui enseignent telle doctrine prennent argument mal fondé, disant qu'il faut imaginer la chose que l'on veut faire en son esprit, devant que mettre la main à la besogne. Si l'homme pouvait exécuter ses imaginations, je tiendrais leur parti et opinion : mais tant s'en faut, si les choses conçues aux esprits se pouvaient exécuter, les souffleurs d'alchimie feraient de belles choses, et ne s'amuseraient à chercher l'espace de cinquante ans, comme plusieurs fois ils l'ont fait. » (Bernard Palissy)

Qu'il me soit permis d'inscrire provisoirement mon propos dans un de ces lieux où la géocritique ne s'est pas encore vraiment installée en tant que discours théorique de ces vastes questions relatives à l'espace littéraire sans lui ôter ses assises sémantiques et structurales, symboliques et référentielles, au besoin, dans lesquelles la critique a jusqu'ici trouvé satisfaction à la loger. Je situerai donc mon propos, pour éviter tout quiproquo dès mon départ, dans la formalisation simple d'une équation qui met en liaison, lors du processus de représentation, l'originalité de la production

¹⁶⁰ Fatou Keita, *Et l'aube se leva*, Abidjan, CEDA/NEI, Paris, Présence africaine, 2008

avec le produit résulté en en référant très partiellement aux liens entre noéisis et noema. Mon approche, en cela, est bien loin de celle de Genette elle-même préoccupée d'en questionner seulement l'essence (il est vrai structurale) pour éviter de s'en tenir à l'état poétique que Valéry évoquait pour évoquer une certaine sensibilité de l'espace, et de la référence diégétique.

Selon lui en effet, « ce qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplisse dans l'étendue, dans une autre étendue qui soit spécifiquement la sienne. Et l'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace, que c'est l'espace qui parle en elle, et (dans la mesure où tout art vise essentiellement à organiser sa propre représentation) qui parle d'elle. Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? Il me semble qu'on peut le prétendre sans forcer les choses. »¹⁶¹

Il est vrai, comme Genette, l'orientation que je m'assigne ici m'oblige à situer la perspective dans une optique de relation spatiale. Seulement je ne m'en tiendrais pas au texte en tant que tel (écriture donnée) dans sa mise en relation scripturale, dans sa textilité spatialisante mais dans une autre optique, triangulaire, mettant en relation l'avant

¹⁶¹ Gérard Genette, « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p.44.

texte, la représentation projetée et la figuration finale qui serait le lieu du texte lui-même (c'est-à-dire une écriture créée). De là découle une évidence par quoi ce qui ferait donc de l'imagination créatrice un espace, ce serait cet itinéraire au travers duquel elle se réalise en tant que étendue en elle-même, étendue d'elle-même. Cette qualité relationnelle, en tant qu'elle est accomplissement d'une étendue, détermine en mon entendement l'espace même de la création. Et c'est sur cet espace que je serai amené à réfléchir dans le propos actuel.

L'approche semble a priori exclusivement localisée dans le champ de la physique. Elle a quelque chose de physique en effet, surtout qu'en l'un de ses aspects, elle aura recours à la sémiophysique de René Thom pour évoquer la dimension sémantique de la question en ce qu'elle implique. Mais en réalité, je me situerais la plupart du temps dans l'espace de la psychanalyse freudienne pour dégager les fondements théoriques avant de constater les limites de cette obédience quand il s'agira de mesurer la possibilité pour un auteur d'être « créateur d'histoire » (Freud). D'un mot, il est préférable, en dernière instance, d'évoquer une certaine approche psychophysique, psychophysiologique et sémiophysique qui s'en tiendrait aux mécanismes génétiques comme bases de l'étude dans la mesure où tout ce qui relève

de la perception, au préalable de la représentation, repose sur les données sensorielles et sensibles.

Supposons donc une hypothèse en son principe ici nécessaire dans la mesure où rien ne semble à portée de l'instituer en tant que principe arbitraire. La voici : pour qu'il y ait œuvre littéraire, il faut au moins un espace originaire qui serait le lieu des perceptions (s'il s'agit de reproduire un existant préalable même d'essence et de forme mythiques ou encore hallucinatoires) ou des représentations pures (si, au départ, n'existe aucun antécédent ou correspondant dans le domaine de la réalité perceptive) et un espace de figuration de la chose perçue qui serait le lieu du texte. Nous ajouterons conséquemment un troisième composant qui serait le lieu de l'image stockée (domaine psychique) à retranscrire dans et par le texte. De fait, et schématiquement, il y aurait chronologiquement et structurellement :

1. A (Auteur ; à prendre dans une acception très large) et ses sens, son entendement.
2. —> Objet perçu par A.
3. —>Image de l'objet stockée dans la mémoire de A.
4. —>Objet rendu dans le texte au lecteur

La question est alors de déterminer la relation psychophysique, mais aussi sémantique en quelque sorte,

entre ces trois moments pour vérifier la fidélité de (2) à (4) à partir du travail de littération (de mise en littérature donc) opéré dans (3) et de dire alors s'il y a eu reproduction ou au contraire création c'est-à-dire imagination pure dans la mesure où l'œuvre littéraire – celle contenue dans les textes narratifs et dramatiques tout au moins – suppose nécessairement une antinomie fondamentale en tant qu'elle se veut création mais aussi reproduction puisqu'elle est à la fois imagination et re-présentation. Les littéraires parlent justement de vraisemblance, de réalisme, d'*ut pictura poesis*, bref de valeurs, il est vrai relatives, « vrai » ou « faux » (pour s'en tenir à la terminologie des logiciens), de l'énoncé de description en prenant à la lettre ce à quoi ce terme renvoie précisément par son signifiant motivé, à savoir qu'il n'est rien de moins qu'une écriture du dessin, une scription du dessiné (une des-scription). La vérification porterait, en ce cas, sur les points suivants qui ressortissent exclusivement au domaine de la psychophysique mais qu'il faudrait aborder dans un entendement purement abstrait en littérature :

- « a) Recognition de la bonne forme géométrique au regard du modèle.
- b) Analogie de la bonne forme (fuyantes vues de face) avec la même forme (globale puis partielle) objectivée

graphiquement dans un contexte concret (transfert par prégnance ou généralisation notionnelle).

- c) Détection d'un code graphique (cette épreuve nécessite une discrimination perceptive des données figurées et l'identification de leur valeur sémantique). »

Le tout devant conduire à s'arrêter « sur la notion de distance et sur les interférences touchant au mouvement, à l'inclinaison des plans et à la clôture dans la représentation graphique de l'espace projectif »¹⁶², conduit en fin de compte à une interrogation fondamentale qui serait de l'ordre d'une opposition : représentation à décliner en re-présentation ou plutôt imagination créatrice ? Qu'est-ce qui distingue donc les deux opérations ? L'une est de l'ordre de l'imagination pure et ressortit à des processus psychiques; l'autre relève de la mimesis, du décalque et ressortit à un principe de perception par les sens. Les deux opérations sont de fait et en apparence exclusives l'une de l'autre même si, on le sait, au moment d'une pulsion, la frontière entre le somatique et le psychique s'efface toujours. La première, l'imagination donc, autorise liberté et phantasme personnels et se trouve au fondement de la création. Castoriadis nous apprend du reste et fort bien à propos que « le propre de

¹⁶² Victor Ferenzi, *Les perceptions de l'espace projectif*, p. 20

l'homme n'est pas la logique, mais l'imagination débridée, défonctionnalisée. Cette imagination, comme imagination radicale de la psyché singulière et comme imaginaire sociale instituant, fournit les conditions pour que la pensée réflexive puisse exister »¹⁶³. On entendra ladite réflexion en une acception strictement intellectualisante et non pas spéculaire, comme premier versant du processus de représentation.

Mais la question de la représentation, pour autant qu'elle se pose nécessairement lorsqu'il s'agit de fiction, surtout de fiction à visée mimétique, ne se donne pourtant à comprendre que lorsqu'on s'intéresse aux liens du réel avec le fictif. Ici le problème essentiel est celui du vrai ou du faux par l'entendement d'une sémantique qui ressortit à la stricte sémantique des logiciens préoccupés de vérifier la valeur de leurs énoncés ou propositions. Il est vrai qu'en littérature, on se contente du vraisemblable simplement et l'on n'a pas vraiment la prétention d'aller jusqu'à la correspondance parfaite puisque l'effet du réel suffit toujours à satisfaire le contrat réaliste. Tout se situe donc dans une optique de rapports à établir entre instances littéraires et instances narratives où les unes se préoccupent de la fidélité de leur représentation (c'est-à-dire de leur stricte reproduction) par les

¹⁶³ Cornélius Castoriadis, « Logique, imagination, réflexion », *L'inconscient et la science*, Paris, Dunod, 1991, p. 10.

autres. Il n'est pas besoin de rappeler ce que naturalistes et réalistes du XIX^{ème} siècle français avaient consigné dans leur cahier de charges pour situer le sens de la proposition.

Comment comprendre cette antinomie fonctionnelle ? Et où sont donc les limites de la création ? Quelle est l'espace qu'elle occupe et parcourt concrètement, si l'on doit poser la question en des termes de géographie du territoire ? En réalité, les deux opérations d'imagination et de reproduction ne sont pas incompatibles. D'ailleurs dans l'entendement freudien, « le phantasme – Phantasie – et le phantasmer – Phantasieren – sont dérivées de choses entendues, mais comprises par la suite ; le phantasme est reproduction. Phantasie et phantasme ont un but défensif et sont des combinaisons inconscientes, de choses vécues, entendues... »¹⁶⁴.

Dans son dernier roman, *Et l'aube se leva*, Fatou Kéïta, si l'on en croit le discours de la postface du livre, « réaffirme avec talent et réalisme son immersion totale dans la société africaine d'aujourd'hui (...) Elle situe la trame romanesque en Côte d'Ivoire à la veille du coup d'état qui devait marquer profondément le pays ». La lecture, à son tour, confirme bien cette imprégnation profonde et la volonté, de rendre le réel par des procédés réalistes les plus évidents.: ancrage de l'anecdote (celle de Shina) dans une méga-histoire

¹⁶⁴ Ibid., p.10

(celle de la Côte d’Ivoire de la fin des années 90) ; références à des lieux et endroits dont le lecteur a pu faire l’expérience (la Librairie de France par exemple ; le bidonville où vivait l’oncle d’Eloé : Poto-poto derrière rail), à des types de personnages connus par le lecteur (mendiants et mendiante : la mère de Eloé) ; la référence à des événements extérieurs à la diégèse (le coup d’Etat, le Parti du Rassemblement du Peuple, subtile allusion, par un énoncé unique, au front entre républicains et populistes : RDR et FPI ; « l’université Reine Pokou paralysée par les grèves d’étudiants » à qui les enseignants « avaient appris à revendiquer à tour de bras et dans la violence » – p. 175), à des comportements sociaux de bourgeois cocodilois (évocation de Cocody, le quartier résidentiel de la bourgeoisie politique ivoirienne), à une typologie sociale préalable à la création, etc.

Le lecteur ivoirien a reconnu tous ces indices. Et il lui est loisible de conclure qu’une fiction se met ainsi en place en gommant progressivement son caractère fictionnel pour l’installer dans le confort de la réalité sociale et politique de la Côte d’Ivoire d’avant coup d’Etat de 1999. Chez l’auteur, il n’y aurait donc que miroir et réflexion (spéculaire) même si, cela va de soi, l’histoire de Shina est bien une histoire fictive où l’on décèle par une lecture attentive, la posture de nombreux phantasmes personnels et que l’essentiel de

l'œuvre repose sur l'imagination productive (Kant : Produktive Einbildungs-Kraft¹⁶⁵). On dira en quelque sorte ceci : l'espace de la création, certes virtuel, est réduit au plus petit écart différentiel car il se constitue d'un décalque (certes approximatif) entre un original et une copie distant d'un écart proche de zéro.

Effectivement, l'ambivalence est (en surface au moins) au fondement de ce roman de Fatou Kéïta où tout semble d'abord fondamentalement remémoration et sans doute reproduction d'un passé, certes récent. Mais l'ancrage de ce réel plongé dans une histoire fictionnelle qui est de l'ordre du rêve de son auteur et dont Lacan dirait qu'il est hypnotique est tout aussi patent. Shina joue le rôle de personnage principal et se lie d'amitié avec Ramatoulaye, porte parole et incarnation du rêve de Fatou Kéïta¹⁶⁶. Comme cette dernière en effet, elle enseigne l'anglais à l'université ; elle défend curieusement des idées de gauche antibourgeoises, et une idéologie proche de l'opposition constituée par les enseignants des universités ivoiriennes ; elle est également de sexe féminin, musulmane et se

¹⁶⁵ Cornélius Castoriadis, *L'inconscient et la science*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁶ Il est vrai que le livre est dédiée « à ma sœur Aïssetou que la mer nous a ravie » et que Shina a aussi perdu sa sœur par noyade. Mais le lien entre l'auteur et Shina n'est pas pertinent en raison de la position sociale du personnage Shina.

préoccupe de questions féministes, au moins en faveur de l'émancipation de la femme, africaine surtout. Que de similitudes donc ! Elles accréditent bien à propos et avec beaucoup de justesse, l'idée d'un espace de création ouvert puisque multiple mais suffisamment concomitant pour qu'il puisse se refléter. Du reste, Lacan ajoute que

« L'ambiguïté de la révélation hystérique du passé ne tient pas tant à la vacillation de son contenu entre l'imaginaire et le réel, car il se situe l'un dans l'autre. Ce n'est pas non plus qu'elle est mensongère. C'est qu'elle nous présente la naissance de la vérité dans la parole, et que par là nous nous heurtons à la réalité de ce qui n'est ni vrai ni faux. Car la vérité de cette révélation, c'est la parole présente qui en témoigne dans la réalité actuelle et qui la fonde au nom de cette réalité. »¹⁶⁷

Ainsi en va-t-il de cette fiction attestable en sa vérité signifiante (représentation du contenu manifeste) et les signifiés (représentations latentes et désirs impliqués) qui en découlent. Kéïta propose des figures et des modèles idéaux comme Shina la bourgeoise généreuse et sensible (à l'inverse idéologique de Célia, bourgeoise qui n'accepte pas « la paysanne Ramatoulaye)), comme Ramatoulaye (l'idéologue idéaliste et presque rêveuse). L'écrivain semble du moins manifestement laisser se dévoiler son projet conscient en faveur d'une société plus juste et plus généreuse à travers des

¹⁶⁷ J. Lacan, *Ecrits I*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 132.

signifiants surdéterminés et selon une logique gréimassienne de la signification fondée sur le principe d'opposition : bourgeoisie/peuple ; quartiers huppés/quartiers mal famés ; dirigeants politiques/peuple, le tout dans l'espoir final que l'aube se lèvera.

Mais à bien voir les choses et en situant l'analyse à un niveau profond, on observe beaucoup de phénomènes inconscients qui entrent fortement en jeu ici et qui font douter de l'autonomie de la création et qui configure un espace de création sur des bases plus élargies. On fera notamment allusion à l'héritage culturel de l'auteur, les mythes qui constituent cet héritage... et dont elle ne se départit jamais vraiment. Et ceci oriente considérablement, disons même très clairement, l'analyse en lui fournissant les modalités mêmes de la représentation littéraire en tant que parcours d'un espace de création réductible en son caractère nécessaire mais ouvert par son implication logique. En effet, il y a dans les enseignements de Freud le trinôme "Réalité/Plaisir/Logique"¹⁶⁸ qu'il faut prendre en compte pour bien

¹⁶⁸« Le modèle présenté dans ce *Projet* fonctionne avec une réalité "externe" et "interne" (réseau de neurones, "charges"), des qualités, surtout de plaisir /déplaisir, et un principe d'évitement du déplaisir "interne" par décharge qui présuppose tacitement pour son

cerner le cheminement du processus. C'est là que nous circonscrivons le champ spatial de la création en ses rapports au réel dans leur pertinence si tant est que le passage du connu et du vécu à la représentation mentale puis à la figuration textuelle est un parcours non pas seulement itinérant mais spatialisant parce que se spatialisant. Cet espace de création

« suppose la médiation de schèmes sensorimoteurs et l'intervention d'instances psychiques qui permettent la transposition des déterminations phénoménales, de manière à ce que les impressions reçues puissent être intégrées dans une activité globale qui dépend des dispositions contingentes ou volitives du sujet. Au cours de ce processus d'abstraction, l'activité perceptive intercepte les informations sensorielles et les transforme en fonction des besoins cognitifs ou pratiques. Ces opérations prélèvent également dans le système de significations que nous lègue la société, les chaînes de concepts (qu'elles s'approprient sous forme de langage) et sur lesquelles elles s'appuient dans leurs actions significatives. La fonction symbolique se trouve ainsi toujours associée d'une manière implicite ou explicite aux impulsions perceptives. C'est que souligne H. Wallon : " Il n'y a pas de concept si abstrait soit-il, qui n'implique quelque image sensorielle et il n'y a pas d'image, pour concrète qu'elle soit, qu'un mot ne soutende et qui ne fasse entrer les limites de l'objet dans celle du mot : c'est en ce sens que nos expériences les plus individuelles sont déjà moulées par la société."¹⁶⁹

fonctionnement un oui/non – le noyau donc d'une logique » Castoriadis. Ibid., p.19

¹⁶⁹ Victor Ferenzi, *Les perceptions de l'espace projectif*, p. 26.

On peut effectivement supposer que l'éveil de l'aube est en soi un objectif de satisfaction pour l'auteur qui a souhaité le donner comme titre de l'ouvrage, c'est-à-dire comme enseigne capable de subsumer l'ensemble. C'est le point zéro (P^0) à partir duquel se dessine nécessairement une trajectoire vectorisée puisque tout doit aboutir à cet idéal non encore existant au début du livre. Tout fonctionne ainsi par un processus de tension vers car le livre additionne des éléments successifs qui conduisent l'attente du lecteur vers cet idéal (point final [P^F]). Il ne s'agit pourtant que d'une métaphore. L'expression n'a donc aucun correspondant réel et ne peut a priori être re-présentée dans la mesure où elle n'a pas de correspondant antérieur puisé dans le réel. Cette représentation imaginaire, si elle a lieu, est par conséquent formée sous l'égide du plaisir uniquement et elle obéit à une certaine logique. C'est qu'au départ, il y a une réalité. Le rapport du sujet à cette réalité peut être plaisant ou au contraire déplaisant. Freud parlerait de traumatisme alors. Il serait fondé à le dire d'autant que la plupart des écrivains postulent l'hypothèse d'un choc comme catalyseur de la réaction (au sens chimique du terme) du créateur. C'est à ce titre que J. P. Sartre parle de révolte d'ailleurs.

Dans le cas de Kéïta, vu le choix du titre qui s'est concrétisé avec le coup d'Etat, on peut supposer (du point de

vue de Ramatoulaye) que le réel (atmosphère générale de la Côte d'Ivoire avant le coup d'Etat) est mal vécu par le sujet qu'elle est. Le réel est donc un déplaisir, un choc traumatique pour elle. Or elle reste le pendant de l'auteur Kéïta dans le livre. L'opération de création littéraire permet donc à l'auteur par le biais du travail logique, de transformer ce déplaisir en plaisir : le réel est ainsi transmuté en quelque sorte par le biais d'un imaginaire qui est le fruit d'un effort ensidique. Car apparemment, Ramatoulaye n'accepte pas cette réalité qu'elle perçoit par ses sens et par son entendement. Emmagasinée, l'image reçue est transmutée puis reconfigurée. Il y a ainsi une combinatoire (Freud) qui s'opère et le parcours de ce rejet vers un idéal fabriqué est l'espace de l'imagination créatrice fondée sur un existant réel qui débouche sur un existant imaginaire fictionnel. Il est vrai qu'en réalité, il ya bien eu coup d'Etat et que, comme Ramatoulaye, une bonne partie du peuple avait attribué au coup d'Etat une valeur (+). En cela, il n'y aurait pas eu transfiguration ; il n'y aurait eu que figuration reproductive et distance zéro. Mais du fait même que le point de vue est uniquement situé dans Ramatoulaye qui a ce privilège presque de manière exclusive, l'imaginaire résulté est nécessairement le fruit d'une vision partielle et partiale : le contenu imagé est ce que ce personnage donne à lire non pas

le référent en sa totalité dans la mesure où co-existe également une valeur (-) du côté du peuple attribuée au coup d'état non vérifiée par Shina, la fille du ministre défunt Georges Bonca.

Et si le lecteur n'avait pas bien saisi la place de ce mécanisme de transfiguration comme principe dynamique en ce livre, Fatou Kéita lui propose quelques situations d'ordre métalinguistiques en guise de mise en abyme. Elles attestent toutes que l'espace structurel, qui structure la relation identitaire de « l'objet donné » (le réel) à « l'objet créé »¹⁷⁰ (dans et par l'imaginaire), repose sur un principe d'aliénation. Du reste, il nous faut bien retourner à Schopenhauer et à sa fameuse maxime – « le monde est ma représentation – pour savoir que déjà, à la base même de la représentation, il ya une illusion subjective et que le sujet de perception n'a affaire qu'au phénomène et non pas à la chose en soi. Ramatoulaye propose ainsi à son lecteur non pas la situation ivoirienne en elle-même mais plutôt quelque chose comme le phénomène subjectif qu'elle reçoit par un mécanisme d'impressivité sur les sens et sur l'entendement à la manière des impressionnistes.

D'autres situations à l'intérieur de la diégèse sont tout aussi effectivement symptomatiques en cela qu'elles proposent, sur le mode imaginaire, un réel transfert (voici en

¹⁷⁰ Expressions de Léonard Linsky.

quoi se réalise un parcours et un voyage) de ce qui est (que Freud appelle le Moi réel) à ce qui est désiré comme image (ce que Freud appelle le Moi plaisir) car Ramatoulaye n'est pas seule à se donner au jeu du miroir illusoire pour transfigurer le réel refusé. Il est vrai qu'elle ne procède jamais par dénégation car elle est bien consciente de la matérialité de ce réel. Seulement elle ne l'accepte pas comme telle. De là se dessine tout naturellement une certaine illusion de la représentation. D'autres personnages fonctionnent comme elle mais dans leur cas, il s'agit non seulement du rejet d'un réel à l'intérieur de la fiction sans prise avec ce que le lecteur sait mais aussi de déni non de dénégation :

« Lacan invite à bien distinguer le déni comme une opération pertinente. Selon lui, il "est de l'ordre, non du discours, mais de l'acte" et "c'est uniquement parce qu'il est acte, voulu comme opposé à la parole et au discours, que le déni s'oppose à la dénégation."¹⁷¹

Sans doute l'attitude desdits personnages doit elle se lire comme un métalangage, une mise en abyme. Du reste, l'incipit dont la fonction principale est justement d'inscrire la lecture dans l'ambiance d'ensemble du récit romanesque, se lit déjà avec beaucoup de profits dans ce roman que Fatou Keita a fait paraître en 2006. Le texte s'ouvre en effet sur une

¹⁷¹ Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Paris, Quadrige/ P.U.F., 1996, 1984., p. 280.

scène symptomatique d'un phénomène de plus en plus marqué dans la plupart des romans africains et que nous avons choisi de nommer l'illusion par le travestissement dont se revêtissent inconsciemment ou non quelques personnages confrontés au jeu du miroir et qui délimite l'espace de la représentation du soi . Ici le jeu se partage toutefois entre réflexion au sens spéculaire et réflexion dans un entendement intellectuel. Shina, le personnage principal du livre se terre dans sa chambre (hivernant en quelque sorte) depuis plusieurs jours, les volets clos, les doubles rideaux tirés dans la pénombre pour, « lorsque le soir tombait », ne plus voir « ce corps qui lui faisait horreur »¹⁷².

Le passage pourrait paraître anodin. Il ne l'est pas. Et ne doit, de toute façon, pas être considéré comme tel. Plusieurs passages du livre sont, par la suite et du reste, bâtis sur ce refus de soi, ce mensonge à soi-même ou à son corps, par ce mécanisme nettement opératoire du fait de sa réitération. Le lecteur découvre ainsi, à quelques pages seulement d'écart, Georges Bonca le père de Shina (amoureux d'une jeune fille) lui-aussi soucieux de se transfigurer :

« Il s'était peint les cheveux en noir, lui, que l'apparition des cheveux blancs n'avait auparavant jamais ébranlé. Shina lui répétait souvent que sa

¹⁷² *Et l'aube se leva*, p. 7

chevelure poivre et sel et ses favoris tout blancs lui donnaient une noble allure. Elle était restée bouche bée devant la nouvelle apparence de son père. Il avait une drôle de tête ainsi, les cheveux trop noirs pour son teint clair. En plus Georges Bonca portait une chemise à fleurs et un pantalon en jean. Son parfum embaumait toute la pièce. Aussi loin qu'elle put se souvenir, Shina ne se rappelait pas avoir vu son père ainsi accoutré ». ¹⁷³

Et naturellement, la mère aussi qui avoue d'ailleurs à sa fille être « sortie de l'hôpital hier » pour « une « opération de chirurgie esthétique, pour [ses] paupières » ¹⁷⁴ a maintenant des « paupières impeccablement lisses et les cernes effacées sans la moindre cicatrice visible, et avait rajeuni d'une dizaine d'années avec un air d'adolescente » (p. 195). Elle se regarde « dans le grand miroir du séjour de son appartement, 22 rue Copernic à Paris » et se découvre belle désormais (p. 226) pour compléter le tableau de la métamorphose familiale auquel il faut néanmoins ajouter l'inénarrable scène de « la photo retouchée du président » qui,

« placardée dans toutes les villes de la Baie des Crocodiles, était systématiquement souillée par des voyous à la solde du candidat du P.R.P. Les joues creuses du président, mais surtout la grosse patate qui lui servait de nez, lui étaient restituées dans toute leur splendeur. » (p. 96)

¹⁷³ Ibid., p. 23

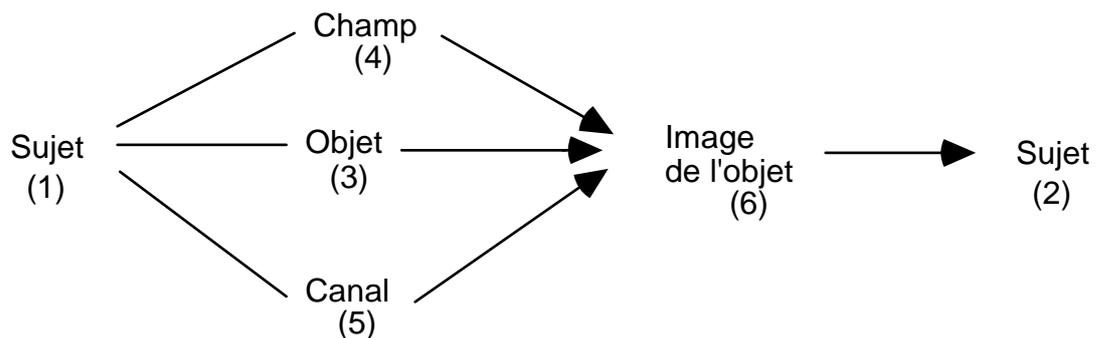
¹⁷⁴ Ibid., p. 86

On ne devrait pas omettre de citer le cas de Shina elle-même qui, par sublimation (c'est-à-dire par « un procès psychique moyennant quoi le sujet est forcée à remplacer ses objets propres ou privés d'investissement, y compris sa propre image pour elle-même, par des objets qui sont et valent dans et par leur institution sociale, et à faire pour elle-même des causes, des moyens ou des supports de plaisir »¹⁷⁵), entre en disjonction constante avec son environnement et son milieu social qu'elle tente de transfigurer par déni c'est-à-dire au moyen d'un acte et comme pour définir une ligne de démarcation, une distance. C'est d'ailleurs ce qui justifie son « enfermement volontaire » et qu'elle se détache de Célia. Du reste, elle se rapproche de Ramatoulaye et cela produit une difficulté d'interprétation. Confondue à ce personnage, Shina ne peut plus être confondue avec l'auteur du livre (Fatou Kéita) alors que toutes les deux ont perdu leur sœur que « la mer [leur] a ravie... »

Comment comprendre tous ces désirs de mutilation, de transfiguration et de métamorphose auxquels se soumettent si outrancièrement les personnages centraux de ce récit de fiction autrement que par cette relation triadique entre

¹⁷⁵ Castoriadis, op. cit., p.28

réalité/plaisir et logique ? C'est sans doute parce que le cheminement que dessine l'espace de la création a un fondement jakobsonien : il s'opère dans un parcours qui va d'un sujet de perception (S^1) à un sujet de réception (S^2 = appareil psychique de S^1) à partir de Ob^3 (message/réel) remodelé et donné comme image désormais (Ob^6). Ramatoulaye et tous les personnages cités se trouvent ainsi en position de (S^1) et ce qu'ils veulent décrire correspond à (Ob^3), eux-mêmes étant aussi (S^2). Mais ce qu'ils donnent à lire c'est l'image de (Ob^3) c'est-à-dire (Ob^6).



Dans ces conditions, plus que de représentation, il doit s'agir de présentation¹⁷⁶ d'un nouvel objet (Ob^6) qui est

¹⁷⁶ Voici ce que Castoriadis en dit : « Représentation pour le vivant ne veut pas dire, et ne peut pas vouloir dire, photographie ou décalque d'un monde extérieur. Il s'agit – rappelons-nous ce qui a été dit plus haut sur les qualités, les sons et les couleurs, etc. – de *présentation* par et pour le vivant moyennant laquelle il crée son propre monde à partir de ce qui

fondamentalement une variante de (Ob³) mais non sa copie conforme. Nous envisageons le concept en tant qu'il ne prétend pas être une conception détachée de tout correspondant antérieur, une représentation, mais qu'il se veut effort de réduplication du modèle. En cela il peut y avoir distorsion et présentation, non pas re-présentation. L'image est un produit nouveau en raison du choc dit X que les psychologues invoquent pour justifier de la transformation. Par exemple, lorsque Ramatoulaye évoque le parti au pouvoir, elle fait une association personnelle (liée à son idéologie sans doute) avec un concept négatif : l'information qu'elle reçoit n'est pas la masse, la quantité en elle-même mais plutôt la qualité qu'elle affecte audit objet.

Ou encore :

1. le père de Shina voit son image dans le miroir. Il a une information (son corps prend forme, se forme, s'in-forme = représentation) de lui-même sous la forme du choc X. Car le miroir projette une

n'est pour lui que de simples *chocs* pour reprendre l'expression de Fichte (*Antoss*)

Ibid., op. cit., p. 21.

298

information qui veut dire : vieux, petit, laid, que « sa petite fraîcheur » (p. 22) ne peut aimer, etc.

2. Il se revêt du masque de la jeunesse à travers un nouveau style.

3. Lorsque sa fille le voit, elle a affaire à une autre personne. Il se présente à elle ; il ne se représente pas car il ne se donne pas en tant que masse réelle mais plutôt en tant que qualité désirée et donnée par les signifiés auxquels renvoie cette image de lui. D'ailleurs, « elle était restée bouche bée devant la nouvelle apparence de son père ».

Ainsi se comporte en quelque sorte Kéita en tant que auteur du livre dans le cheminement de la création. Puisque, en sa situation, existe bien un correspondant réel, on peut supposer que :

1. Elle (Kéita donc) perçoit un monde (celui de la Côte d'Ivoire avant le coup d'état) et reçoit par là une information.
2. Par un mécanisme psychique, l'image stockée en elle se présente sous la forme d'une représentation. Mais la psyché en accord ou non avec cette représentation par la relation au plaisir ou non-plaisir éprouvé transfigure au biais

de la logique ensidique cet affect en une valeur nouvelle et produit par là une image nouvelle.¹⁷⁷

3. C'est cette nouvelle image qu'elle présente au lecteur et c'est par là qu'elle-même devient « créateur d'histoire » ne serait-ce que parce que ses figures essentielles (Shina et Ramatoulaye) sont porteuses d'un projet de société nouvelle aussi bien dans leur famille (Ramatoulaye désireuse de la liberté de la femme musulmane) ou dans la société au sens large (gestion de la cité). Elles ne sont certes pas le grand homme de Freud mais ce dernier admettait lui-même l'idée du « petit-homme » soucieux de transformer son quotidien¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Vérité attestée par les sciences de la perception pour lesquelles « la reproduction graphique est le produit d'une reconstruction mentale préalable de l'objet et les procédés de transposition du vécu qui le caractérisent spatialisent le temps en le réduisant à une durée. Comme l'a dit P. Fraisse, la durée n'est qu'un intervalle temporel dans l'organisation du successif : dans la perception de la succession, il y a saisie tout à la fois d'une pluralité ordonnée et des intervalles qui séparent les éléments, c'est-à-dire les durées. »

Victor Ferenzi, *L'espace prospectif*, p.12.

¹⁷⁸ Eugène Enriquez, « Le sujet humain : de la clôture identitaire à l'ouverture au monde » *L'inconscient et la science*, op. cit. p. 58. Selon lui, « il ne s'agit pas seulement de se rappeler l'histoire. Se souvenir n'a de sens que si, simultanément, on désire construire l'histoire, devenir créateur d'histoire. Par créateur d'histoire est désigné tout sujet qui tente de ne pas se situer seulement comme porteur d'une histoire (politique, économique, culturelle) dans laquelle il est inséré et qui, au contraire, volontairement ou inconsciemment, essaie de faire surgir dans un

Par là il y a effectivement imagination car la psyché « permet de voir une chose dans une autre chose qui n'a aucun rapport avec ce qu'elle représente »¹⁷⁹ et autorise un processus de figuration de l'infigurable grâce aux bons soins du symbolisme.

4. D'un mot disons que le chemin associatif est déjà un espace de création en soi¹⁸⁰. Aussi bien faut-il comprendre qu'ici se joue la scène de vérité par le sens que le sujet de représentation veut affecter comme qualités à son objet de représentation. En fait il faut comprendre que l'espace de la représentation littéraire, même quand il se veut re-production,

domaine quelconque de la vie sociale (art, connaissance, gestion de la cité...) des idées et des conduites non prévues et non prévisibles. Le créateur d'histoire peut être un « grand homme », ainsi Moïse créant le peuple juif, selon Freud (1939), il peut être un « petit homme » (W. Reich, 1948) qui tente de transformer la vie quotidienne, dans ses relations familiales... ».

¹⁷⁹ Castoriadis, p. 26

¹⁸⁰ « Ces représentations en elles-mêmes, si l'on s'en tient à la vue traditionnelle que Freud lui-même semble la plupart du temps adopter, paraissent réductibles à la simple combinaison d'éléments fournis déjà par l'appareil perceptif, moyennant les procédés tropiques – métaphore, métonymie, antonymie, etc., – et le symbolisme au sens étroit. Le travail psychique, et notamment celui du rêve, paraît ainsi réductible à une combinatoire – peut-être indéterminée dans ses résultats, mais non dans ses composants – d'éléments représentatifs déjà *donnés*, aboutissant à d'autres représentations plus complexes et à ces histoires bizarres que le rêve raconte ». Ibid., p. 15

reste fondamentalement discontinu : c'est que, à modeler le signifiant par un symbolisme réducteur, on change déjà nécessairement sa figure et, par là-même, on le change en tant que histoire. On peut, à ce niveau, comprendre et saisir les enjeux décelables dans le champ des significations qu'autorise la sémiotique physique de René Thom lorsqu'elle s'attache au couple « saillance et prégnance » pour attester que, en littérature, l'espace n'est pas une masse ni une quantité, c'est une qualité sémantisable. Il nous faut ainsi repartir au sens de cette étendue complexe et paradoxale en ce qu'elle est une opération de génération et de dégénérescence à la fois.

Notre hypothèse de base tire donc crédit dans l'hypothèse qu'un récit en perspective, c'est-à-dire focalisé, introduit toujours une déformation dans les qualités formelles de la quantité perçue puis emmagasinée dans l'appareil psychique du sujet de perception du fait même qu'il s'agit d'expériences psychologiques. Ce qui est donné dans le texte n'est qu'un résultat assimilable à cette non-quantité figée dans la page qui est ici l'équivalent du plan. Comme l'écrit au sein d'un récit, pour rendre un objet en description, est contraint au détail et à l'expansion parce qu'il est une donnée temporelle, l'hypothèse se trouve renforcée. En effet, le temps est lié au mouvement (c'est ce qu'Aristote enseigne

depuis) et, par là il assure la transition réversible avec l'espace. Cet abord intéresse le double concept de prégnance et de saillance car il oblige à admettre le double champ que traverse le texte littéraire à visée mimétique partant d'une réalité externe perçue (au caractère instable et discontinu, nous l'avons suffisamment démontré) pour aboutir à des formes relativement structurées (et donc prégnantes car continues) par le biais de procédés sémantiques affectant auxdits objets des qualités de signification.

Tenons nous-en néanmoins à un des aspects du bi-concept (saillance-prégnance) qui peut intéresser le littéraire. Il s'agit de la dimension de ce que René Thom appelle les formes sources et qui, se laisse des empreintes. Or celles-ci, au niveau du langage humain sont fondamentales et plus encore dans l'expérience littéraire dans la mesure où René Thom fait du génitif l'un des critères essentiels de la syntaxe. Il cite le cas du cri d'alarme susceptible, selon lui, de manifester non pas la présence du prédateur, mais la présence d'un indice du prédateur. C'est par ce mécanisme que se construit l'intelligibilité humaine associative d'une cause et d'une forme par le fait que justement, René Thom, sur la base des principes saussuriens,

« envisage une équivalence du type " prégnance = concept". Le concept, au sens philosophique du terme, a un aspect d'extension (ensemble des objets que le concept peut désigner ou dont il est l'attribut) et un aspect d'intension (ensemble des caractères représentés par le concept) ; l'extension représente la saillance, l'intension la signification, le sens représente la prégnance ». ¹⁸¹

Revenons à Et l'aube se leva. L'un des procédés les plus couramment utilisés par son auteur consiste dans un génitif non formalisé mais toujours sous-entendu lorsqu'il s'agit de représenter des individus. En effet, les personnages sont certes toujours désignés par leurs noms (Shina, Georges Bonca, Bakari, Célia, Eloé, etc.) vides en soi a priori (ce ne sont que des morphèmes vides de sens, comme Hamon aime à le dire) mais en réalité, la désignation s'accompagne toujours ici de traces que René Thom appelle les empreintes laissées par le génitif. L'exemple le plus éloquent est celui de l'oncle d'Eloé (ou justement figure le génitif). Personnage presque absent de la scène (il évolue en quelque sorte dans l'arrière cour), il n'est évoqué que quand il s'agit de lui demander l'autorisation de la garde d'Eloé. Ce faisant, il est la parfaite ombre absente (la présence-absence si l'on pourrait dire). Il est vrai que le cas s'inverse puisque en disant (en l'appelant) l'oncle d'Eloé, en principe, c'est Eloé qui

¹⁸¹ René Thom, *ibid.*, pp. 76-77.

disparaît (la présence se fait absence): c'est donc l'oncle qui importe dans la phrase ; Eloé, n'étant que le complément du nom. René Thom dirait qu'il y a conservation du déterminé, abolition du déterminant. Or, justement, ce complément dans cette posture, devient un ajusteur de sens ; il laisse ses traces dans le nom qu'il complète. René Thom dirait qu'il reste le spectre des interactions. Et comme, dans la représentation que Shina se fait de l'enfant qu'il est (c'est encore, à ce stade du livre, l'enfant de la mendiante), l'oncle (c'est-à-dire le frère de la mendiante) se revêt des qualités que Shina affecte à ladite mendiante : pauvreté, misère, promiscuité de son habitat, malhonnêteté... car ne l'oublions pas, Shina, la bourgeoise perçoit la mendiante comme une forme saillante dans son univers à elle, une forme discontinue, non en phase avec son continuum de milieu riche¹⁸².

De fait, il se dessine dans le livre un espace de représentation sur la base de traces de significations, un

¹⁸² Eloé par rapport à Shina = saillance (représentation 1. Shina ne l'avait jamais vu auparavant en raison de son milieu social. C'est donc une représentation de la misère pour elle. Par le génitif, Eloé = l'enfant de la mendiante. La mendiante s'efface apparemment puisqu'il s'agit de l'enfant. Or des traces d'elle subsistent dans l'enfant. C'est ce qui assure la représentation 1.

Par rapport à l'environnement de Shina, Eloé = saillance (représentation 2). Les autres ne l'acceptent comme l'enfant de Shina

réseau complexe car le roman ne s'en tient pas qu'à cette unique représentation. Eloé lui-même justement est un cas intéressant dans la mesure où il est l'incarnation de la figure du double parce que, justement, le génitif appelle à l'identifier et à le représenter par deux occurrences différentes qui conduisent à deux réseaux de sens différents : c'est d'abord le fils de la mendicante. Ici, il est naturellement affecté par les empreintes sociales de sa mère. Adopté, il devient le neveu de Shina. Il est alors affecté par les nouvelles traces de sa mère adoptive, traces ou empreintes que « Peirce appelle les indices »¹⁸³. Dans ce contexte, le moment de la transition devient extrêmement délicat car, devenu le neveu de Shina, il ne se départit pas immédiatement des traces de sa mère biologique. Ce cas est intéressant car il montre le comportement de la prégnance devant la saillance. Ainsi, dans son objectif de transmutation pour créer le nouveau champ d'indices, Shina achète des vêtements à Eloé devenu son neveu pour en faire un nouvel être (qu'il est déjà qualitativement devenu [il est désormais le neveu de], distant de ce qu'il était, séparé de lui-même en quelque sorte. En effet,

¹⁸³ « La fumée du feu,. La fumée est indice de feu parce que le feu produit de la fumée ; là où il y a de la fumée, il y a un feu ». Cité par René Thom, *ibid.*, p.79.

« Lorsqu'ils sortaient du magasin, ils tombèrent sur Corinne, l'amie de Shina de la maison Meubl'Art.

– Bonjour Shina ! Oh, c'est ton neveu ? Comme il est beau ! Tu ne m'avais pas dit qu'il était rouquin ! Il est adorable !

– Avant que Shina n'est pu placer un mot, Corinne avait enlacé l'enfant et lui avait appliqué deux grosses bises sonores. Ravi, Eloé leva les yeux sur Shina qui lui fit un clin d'œil complice. Shina embrassa son amie et lui fit comprendre qu'elle était pressée. Elle ne voulait pas donner l'occasion à Eloé de s'exprimer devant Corinne, cela aurait alors rompu le charme. En effet, Corinne aurait inmanquablement perçu qu'avec son parler de la rue, ce garçon ne pouvait être son neveu ». (p.113)

Ce qu'il faut comprendre, en définitive, c'est que l'espace de la représentation littéraire est fortement structurée par les prégnances et ce biais lui offre les moyens de son intelligibilité. En se fondant sur le principe d'une cause pouvant générer un effet, on postulera pour conclure avec René Thom que

« Nous avons l'axe des temps, l'espace euclidien, la cause qui est une forme et l'effet qui est une forme séparée et postérieure dans le temps. L'effet est toujours postérieur à la cause. Si on ne peut pas joindre cause et effet par une forme continue, on imaginera toujours que la cause émet des influences qui, en se propageant dans l'espace-temps, vont susciter l'apparition de l'effet. »¹⁸⁴

Dans tous les cas, c'est l'espace même de la création qui se trouve théoriquement balisé par le désir d'explication et de

¹⁸⁴ René Thom, *ibid.*, p. 80.

signification, le fondement nécessaire par quoi naît et s'engendrent création et représentation littéraires. Il s'agit d'un espace doublement constitué d'une part par les traces qui en font un sillon de réseaux divers et d'autre part d'un vide a priori devenu forme (quantité ou masse) a posteriori. Un récit ne peut donc naître que dans l'espace de son engendrement psychique et sémantique aux seuils de son ouverture et de sa clôture.

**Invraisemblance et figuration de la spatialité dans
l'écriture tansienne.**

Kossi Souley GBETO

Département de Lettres Modernes, Faculté des Lettres et
Sciences Humaines,
Université de Lomé. Togo. BP : 30494. gbetok@yahoo.fr

INTRODUCTION

La théorie du renouvellement du roman africain inaugurée par la deuxième génération d'écrivains francophones a été rendue évidente par sa systématisation en 1986 par Séwanou Dabla dans son ouvrage, *Les Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*.¹⁸⁵ L'écriture, elle-même est devenue l'un des grands concepts qui agitent le monde littéraire à cause de son rôle dans la transmission du message et surtout à cause de sa dimension idéologique et culturelle. Selon le Robert (1990), « L'écriture est « la représentation de la parole et de la pensée par les signes,

¹⁸⁵ Séwanou Dabla, *Les Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986. On peut lire la tentative de périodisation tentée en 1981 par Guy Ossito Midiohouan dans son article intitulé « Bref aperçu du roman négro-africain d'expression française » in *Recherche Pédagogie et Culture*, n° 68, p.81-84.

manière personnelle dont on trace les caractères en écrivant ensemble des caractères ainsi tracés. » Pour Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov,¹⁸⁶ « l'écriture est, au sens large, tout système sémiotique visuel et spatial ; au sens étroit, c'est un système graphique de notation du langage ». A cet effet, Roland Barthes¹⁸⁷ dans *Le Degré zéro de l'écriture* définit :

« L'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa distinction extérieure ; elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aussi aux grandes crises de l'histoire... C'est sous la pression de l'histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné ».

C'est la raison pour laquelle, selon le principe de Barthes (1953 :14-15), l'écriture prise dans sa réalité formelle n'est jamais neutre. En effet, cette graphie qu'est l'écriture laisse des traces qui relèvent son appartenance historiques, ses émotions, sa vision sociale et politique et même culturelle. Bref, l'écriture comprend l'ensemble des procédés scripturaux, topologiques qui confèrent à l'œuvre une certaine spécificité. Placée au cœur de la problématique littéraire, elle est la morale de la forme, le choix de l'aire

²Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Edition du Seuil, 1972.

³Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.

sociale au sein de la quelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage. L'écriture tansienne que Pierre Tape qualifie d'identisation¹⁸⁸, est caractérisée par la fantaisie, c'est-à-dire que l'objet qu'elle construit s'écarte de l'ordinaire et sa valeur réside dans la nouveauté et l'originalité. La fantaisie chez Sony débouche sur l'in vraisemblance et l'imaginaire. «Le recours à l'imaginaire constitue un autre aspect de cette nouvelle écriture qui descend aux racines de l'être, pénètre et fouille dans le monde intérieur pour en saisir la rumeur »¹⁸⁹

Cette écriture offre une part assez importante au fantastique et au merveilleux mais pas seulement. La figuration narrative donne aussi l'occasion à l'écrivain de transformer ses pensées inconscientes en images. La figuration est un style pictural utilisé pour réduire le recours à l'abstraction c'est-à-dire au nouveau réalisme. Par le biais de la fugurabilité, les pensées les plus abstraites doivent passer des substituts imagés. Ainsi quand Freud analyse les procédés de figuration du rêve, il fait souvent appel aux

¹⁸⁸ L'identisation est un néologisme utilisé pour la première fois en 1980 au colloque tenu à Paris dont le thème est « Identités collectives et changement sociaux : Production et affirmation des identités »

¹⁸⁹ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.212.

techniques de la peinture¹⁹⁰ Mais ce qui anime le génie créateur de SLT, c'est l'éveil de sa folie. Cela engendre la dimension du faire¹⁹¹ qui prend en compte l'activité créatrice dans sa relation objective que le créateur en action engage avec la chose (la matière). La figuration est donc un outil de questionnement de la société sur son aveuglement et ses multiples aliénations. Le dernier concept sur lequel il urge d'apporter l'éclairage est celui de l'espace. Bertrand Westphal¹⁹², dans *La géocritique*, p.8 posait déjà la question. Qu'entend-on par espace ? L'étude de l'espace est aussi appréhendée chez Jacques Thévenot qui s'intéresse à l'onomastique.¹⁹³ L'espace est une étendue qui permet la mobilité des actants. Cette mobilité que Freud appelle « déplacement » est une représentation apparemment insignifiante et investie d'une intensité visuelle et d'une charge affective étonnante, que l'analyse toponymique doit chercher à décrypter. Mais presque tous les écrivains de la

¹⁹⁰ Marcelle Marini, « La critique psychanalytique » in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999, p.48.

¹⁹¹ La dimension du faire s'oppose à la dimension du voir qui introduit dans l'acte de créer le narcissisme. On se souvient que Dieu créa l'Homme à son image. Il s'agira dans ce cas du face à face créateur et lui-même.

¹⁹² Bertrand Westphal, *La Géocritique*, Paris, Editions de minuit, 2007.

¹⁹³ Jacques Thévenot, « l'onomastique » in *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1961, p.667.

seconde génération ont focalisé leur trame événementielle dans des cadres anonymes qui n'offrent aucune référence à des lieux géographiques connus.

Dans cet article, nous indiquerons d'abord la figurativité de l'espace dans la fusion de leurs lignes et les horizons de l'imaginaire et du vécu. En suite, nous indiquerons la référentialité dans sa mimesis spatiale. Il s'agira d'interroger les représentations littéraires de l'espace contenues dans les nouvelles écritures et du réel en proposant une lecture croisée et interactive. Cette lecture plurielle et interdisciplinaire met en exergue l'interface c'est-à-dire une ligne permettant la communication entre monde réel et monde fictionnel. En réalité, dans les œuvres de SLT qui s'inscrivent dans le post modernisme, la perception du réel est affaiblie au détriment d'un simulacre triomphant. Les représentations conceptuelles constituent le savoir que le lecteur a sur la réalité. Les indications spatiales assurent l'in vraisemblance de l'histoire.

I- LA RECHERCHE DE LA REFERENTIALITE DANS L'ECRITURE TANSIENNE.

L'écrivain a souvent une quête qui transparaît dans son écriture. SLT n'a pas à récupérer une écriture qui serait donnée, mais c'est plutôt elle qui serait un objet de conquête. En réalité l'écriture de SLT s'inscrit dans une situation de rupture, car si elle était placée dans la perspective mimétique, son message serait tellement anonyme qu'il ne véhiculerait pas du tout le vécu personnel, individuel que chaque lecteur ressent plus ou moins. Mais dans les régimes totalitaires despotiques qui ont existé en Afrique après les indépendances avec des dirigeants ubuesques, les écrivains sont en droit de se poser la question, comment exprimer la critique, la colère, la révolte sans attirer sur eux la foudre des pouvoirs sanguinaires prompts à sanctionner.¹⁹⁴ Dans *La Vie et demie*, le foisonnement de péripéties extraordinaires tout comme le fourmillement des événements grossis et la confusion générale contribuent à désorienter le lecteur et voiler la critique directe. Cette carnavalisation littéraire est une sorte

¹⁹⁴ La plupart des écrivains ont choisi de quitter leur pays et de dénoncer de l'exil les abus des pouvoirs autocratiques. Ceux qui sont restés sur place comme Sony Labou Tansi, ont sans nul doute adopté une technique particulière leur permettant de critiquer les régimes politiques de leurs pays.

de distanciation qui se manifeste par les contrastes, les onirismes et la démesure. Cette farce bouffonne, SLT l'appelle « écrire par étourderie » La République des Guides Providentiels constitue en elle-même une figure du carnaval. Les mots, les identités, la vie tout simplement n'échappent pas à la falsification. C'est en fait un espace faux et faiseur du faux. Par exemple, Layishio, le combattant de la liberté, est enterré au cimetière des maudits. Le jour où l'on inhume Layishio au cimetière des maudits, Martial accompagna les prisonniers chargés de son enterrement. Ses blessures saignaient abondamment et il n'arrêtait pas de tousser. Quand les prisonniers eurent jeté le corps dans la fosse et qu'ils ne catapultèrent qu'un peu de terre sur son cadavre, le laissant les jambes dehors, Martial recommença l'enterrement. Il mit une couronne sur la tombe et une croix de pierre merveilleusement polie.

L'Etat honteux se présente comme un kaléidoscope où se reflètent les fragments de la situation sociale de l'Afrique que SLT se satisfait à rendre carnavalesque et onirique.

L'invraisemblance se laisse voir à travers la dimension cauchemardesque que l'auteur confrère aux événements. La co-figuration des événements amène à les lire dans le même prisme de la mimesis représentationnelle. En effet, SLT dans l'univers diégétique s'appuie sur le réel existant ou ayant

existé. Dans la dialectique du fictionnel et du réel, l'on assiste à l'invitation si ce n'est à l'intrusion voire à l'invasion du réel dans l'écriture tansienne. L'auteur inclut sans transformation des faits divers, tant du point de vue de leurs appellatifs toponymiques que de leur fonctionnement topolectal, dans la fiction. Nous savons qu'en littérature, le réalisme ne peut se constituer à partir de la somme de tout ce qui peut apparaître comme vrai dans l'œuvre mais à partir des modes de formulation de la relation incorporée au texte fictif. On se rend à l'évidence que les situations décrites dans l'œuvre tendent à atténuer le caractère vraisemblable du roman. Bédé, 2003, p. 247. Pour le Professeur Améla Amélavi, le fond événementiel de LEH serait togolais car ce roman aurait été écrit au cours d'un séjour d'écriture aux USA. LEH est le fruit de cette rencontre entre SLT et le poète Améla. Sony et l'universitaire sont liés par une forte amitié. Une telle amitié est née du périple qu'ils ont effectué en 1980 en semble en Amérique en tant qu'écrivains noirs sur invitation de Renald Reggan, Président des USA. Le professeur Améla a participé à la gestation de LEH.¹⁹⁵ LT confirme cette position dans

¹⁹⁵ L'histoire de ce roman serait une histoire racontée par ce dernier à Sony durant leur séjour en Amérique. Améla Yao témoigne que « LEH a été entièrement écrit aux USA, nuit et jour e ma présence » in Centre d'Etudes d'Afrique Noire, Bordeaux, p.33.

l'entretien accordé à Apollinaire Singou-Bassehat : « ... pour me permettre de bien écrire, j'ai besoin d'inventer des noms qui sont en général ceux de mes amis. J'aime beaucoup mes amis. Et comme je ne peux pas avec eux, j'écris avec leur mémoire. »¹⁹⁶ Ces deux écrivains sont des amis et ont l'occasion au cours de leur séjour d'échanger et de partager leurs expériences sur la situation distrayante de l'Afrique. SLT a écrit LEH avec la mémoire de son ami. Dans la diégèse, il est possible de relever des indices qui attestent ces relations entre SLT et son ami. La rue qui conduit au domicile du poète est baptisée « rue Améla »¹⁹⁷ Que le poète Améla ait ou non raconté à SLT une quelconque histoire, l'essentiel est que la lecture de ce roman ressuscite chez tout africain en général et tout togolais en particulier, certains épisodes de l'histoire politique togolaise. La fiction dans LEH est très liée à la réalité sociopolitique togolaise. Et c'est à juste titre que SLT a placé le nom de son

¹⁹⁶ Apollinaire Singou-Bassehat , « Je ne trouve pas , je cherche in *Mweti* n°1124, Brazzaville, 28 février 1988, p.9.

¹⁹⁷ Le lecteur averti peut se demander si la décision du Colonel Lopez dans LEH de prendre sa retraite, d'abandonner le pouvoir auquel il est accroché mordicus ne préfigure t-elle pas celle du Président de la République togolaise de se retirer du pouvoir en 1976. L'attitude du peuple de Zamba-Town et celle du peuple togolais, à cette époque, est identique, c'est-à-dire un peuple qui supplie hypocritement son Président à vieillir, à rester à vie, à mourir au pouvoir. Dans le roman, « Maman Nationale » rappelle Maman N'Danida, la mère du Président défunt Eyadéma.

ami Améla Yao en tête des éminentes personnes à qui il a dédié son œuvre. « A ME LA Yao, H. Lopès, et Utamsi. Nous nous battons pour que la liberté ne soit plus un mot beurré se sardine » Georges Ngal, 1994, dans une étude réalisée sur LEH et LVD affirme que « Le contexte géographique dans ces deux romans se situe dans l'actuel Congo, l'actuel Zaïre et l'actuel Angola »¹⁹⁸ Voilà un récit qui plonge autant de lecteurs et de critiques dans un anonymat topologique brisant ainsi toutes les frontières de référentialité par la transfiguration des événements. C'est aussi cela l'objectif de la méthode géocritique¹⁹⁹, me semble-t-il. De toute façon, SLT a procédé à une sérieuse mise en garde contre toutes les tentatives de procès d'intention ou de

¹⁹⁸ Georges Ngal, *Création et rupture dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.41.

¹⁹⁹ La Géocritique est une méthode critique mise sur pied par Bertrand Westphal à l'Université de Limoges. Elle

se situe dans le sillage des théories de la réception donc de la réévaluation de l'image que l'imagologie traditionnelle avait plutôt déconstruite quand elle prétendait la construire. Elle s'articule ainsi autour du référent

dans sa re-présentation c'est-à-dire dans sa figuration fictionnelle (lire son principe de Référentialité). La Géocritique s'inspire pour beaucoup du postmodernisme dans sa condition fondamentale de la fusion des lignes

du temps et de l'espace.

dénaturation de sa pensée. Dans L’Avertissement, on peut lire que

« Le roman est paraît-il une œuvre d’imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité. J’écris ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n’aurais donc jamais votre honte d’appeler les choses par leur nom. Je pense que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose là en plusieurs « maux ». Il n’y a que Dieu qui décide si un livre sera petit ou grand : mais mon livre à moi je me bats pour qu’il saute aux yeux. La vie n’est un secret pour personne. L’Etat honteux est le résumé en quelques « maux » de la situation honteuse où l’humanité s’est engagée »

Le décès de Maman Nationale plonge tout le pays dans un deuil national, mais le surprenant, c’est qu’on n’a fait du cadavre de Maman un méchoui que l’on veut servir à sa sainteté.

« Il y avait sur le grand plat les deux jambes et la tête de Maman Nationale. Les jambes étaient croisées et dans les orbites vidées étaient enfoncées deux gros poivres rouges et sur un morceau de carton écrit à l’encre rouge on lisait : qui se sert de sa hernie périra par sa hernie » (LEH, p.143).

Malgré cette profanation du cadavre de Maman Nationale, sa mort troubla profondément son fils Martillini Lopez qui perdit contrôle de sa personne ainsi que les courtisans qui constituent les membres de son gouvernement. Il pleurait à se

fondre les yeux tant la morve mouillait son accoutrement. Son Ministre de la Sécurité en signe de deuil se coupe la main droite et se crève les yeux. Cette invraisemblance prend des allures scatologiques de par les scènes ignobles qui se déroulent dans le domaine du dignitaire Lopez. En effet, celui-ci découvre un morceau de caca dans son gobelet et fit venir sans autre forme de procès ses courtisans et leur fit humer l'odeur fétide : « voilà comment sent la patrie, humez, humez-moi ça. Mon colonel moi aussi, j'ai trouvé du caca dans un gobelet chez moi dit Toreso national ministre des matières fécales » (LEH, p.84). Pour nous servir ce monde, SLT crée une écriture cauchemardesque caractérisée par l'amoncellement d'images oniriques afin de produire l'invraisemblance. Dans la dictature Martillini Lopez une perquisition s'organise pour retrouver les tracts et ceux qui sont souvent capables à eux tout seul de perpétrer de coup d'état, plutôt des renversements de pouvoir. Lopez va jusqu' à penser que les tracts ont été ingurgités par les coupables désignés arbitrairement. Ce qui l'oblige à soumettre les suspects à une opération chirurgicale. Les quatre-vingt-treize secrétaires de Lopez furent donc opérés à la recherche de la fameuse pièce Toussio national a été passé de fond en comble au scanner, fouillé jusqu'à extraire de son vagin un morceau d'intestin. Cette démarche scripturaire est une arme jugée efficace pour

SLT pour exorciser les tyrans et dictateurs africains qui se plaisent à vivre du sang de leur peuple. Cette invraisemblance cache une technique de camouflage qui renvoie à des espaces africains atypiques et des époques que d'autres études peuvent aider à déterminer avec précision. Mais la plupart du temps SLT brouille les pistes en renvoyant les événements aux mythes. La virtuosité de SLT s'illustre par sa désinvolture langagière où se mêlent fantastique et le monde familier. La fantaisie et le comique sont des procédés romanesques mis en évidence par SLT à moyen d'une écriture qui fige les personnages dans leur ridicule et grossièreté. C'est à point nommé que nous citons ce passage :

« Il (Lopez) frappe du point sur la table qui se fend en deux, la gamine prend peur et s'envole en caleçon. Mais où vas-tu mon cœur ? Elle descend l'escalier en quatrième vitesse toute rouge de peur et de honte, mais où vas-tu mon lait ? Il la poursuivait en pyjama avec son inséparable mallette de billets. Où vas-tu mon liquide. Il se faufile entre les voitures et les insultes des gens qui nomment le sexe de sa mère. Reviens, Reviens »
(LEH, p.154)

II- LA FIGURATION DANS LA MIMESIS REPRESENTATIONNELLE

L'un des traits de l'écriture tansienne est bien sûr cette volonté d'écrire autrement, ce souci d'écriture libérée et novatrice. L'écriture est un moyen de transgression du réel pour le faire éclater dans sa signifiante. Cela se traduit au niveau de l'expression verbale par l'usage d'images hyperboliques caricaturales, toutes choses présentes dans la parodie carnavalesque. L'imaginaire lyrique, ancré dans les labyrinthes de la conscience collective, est marqué par une prédominance libidinale. Dans cette rubrique, nous analyserons les créations imaginaires qui participent à la figuration de la représentation. Parmi ces moyens d'expressions, nous avons les symboles, l'allégorie et l'utopie, le réalisme magique.

2.1- Symboles

En transcendant le réel par l'imagination, la cristallisation de souvenirs, l'écrivain en déduit une essence qui est significative d'une autre réalité. Se crée alors en lui une vision double du monde et, par conséquent, symbolique au sens étymologique, à la fois sensible et spirituelle. La définition que propose Galisson et Coste, 1976, p.541 ne permet pas d'appréhender la notion pour prétendre l'identifier dans un texte. Cela nous oblige à orienter nos investigations vers d'autres sources. Selon Le Dictionnaire historique de langue française, le mot symbole est la traduction du latin ecclésiastique *symbolum*.²⁰⁰ Le symbole grec était un objet coupé en deux, constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux (Le Robert, 1990). L'étymologie du terme insiste sur les rapports de complémentarité des éléments d'un tout et sur la nécessité d'utiliser un code pour l'opération de reconnaissance. « Ce procédé était utilisé pour la reconstitution d'un réseau

²⁰⁰ *Symbolum* désigne un recueil d'articles de foi, comme le symbole des Apôtres, rassemblant tous les articles du credo catholique. Cette origine religieuse est à privilégier pour comprendre en quoi, dans ses usages laïcs, est plus qu'un procédé de significations. :il s'enracine dans le sacré et véhicule des objets de croyance qui dépassent le cadre strict de la désignation objective.

d'hospitalité : l'hôte se présentant comme avec le morceau brisé qui, adapté avec celui qui avait été conservé par le maître, permettait d'être reconnu »²⁰¹Cela veut dire qu'on ne comprendra un symbole qu'en recomposant les éléments manquants. Du point de vue sémantique, le sens premier n'étant que partiel, le symbole ne peut être compris exhaustivement par ses apparences, et ne saurait, à première vue épuiser l'ensemble du réseau sémantique qu'il recouvre. Le symbole signifie donc par métaphorisation. Et on peut déduire que le symbole de par sa simultanéité de sens, contient en lui plusieurs paroles, tout un discours fait de mots envoyés en vrac qu'il convient d'organiser pour comprendre. Pour tout dire, dans tout symbole, il y a une part d'énigme ou de polysémie d'où l'impérieuse nécessité de briser la croûte de surface en vue d'accéder aux cavités sémantiques. Par exemple, dire que la colombe est le symbole de la paix : il y a complémentarité entre la colombe et la paix mais ce rapport ne peut être perçu que par ceux qui sont « dans le coup », c'est-à-dire ceux pour qui ce rapport est codifié. Ce constat amène Roland Barthes²⁰² a formulé avec prudence que le symbole apparaît dès qu'il y coexistence de

²⁰¹ Claude-Gilbert Dubois, "Symbole et mythe" in *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, p.331.

²⁰² Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

deux sens. Dans JSC est une République imaginaire du Lebango ayant pour capitale Hozana. Dans cette dénomination, Hozana est une création par homophonie du mot ecclésiastique « Hozanna » qui signifie étymologiquement « sauve nous de grâce » En réalité, Hozana est une acclamation religieuse utilisé dans la procession de certaines prières juives. C'est aussi un cantique catholique chanté pour louer le Seigneur. Considéré de ce point de vue mythique, Hozana devrait être une ville, un espace d'allégresse, de bonheur, de liesse dans la crainte de Dieu. Paradoxalement, SLT par l'art du délire et de la déraison, en fait une capitale de la perversion, le fief de tous les vices.

Dans cet univers, Mallot est le seul homme intègre qui soit. Tous les autres sont « emportés par la cataracte de whiskies et la tempête satanique des champagnes. Emporté par la valse impétueuse des cailloux » (JSC, p.133-134). Hozana, de par sa résonance christique provoque chez le lecteur l'extase qui le porte vers la ville sainte. Le lecteur déchanté immédiatement car à Hozana, la débauche sexuelle est une pratique excessivement courante. Cette dépravation frise la profanation car même le colon espagnol, le curé n'est pas épargné eu égard à son goût prononcé pour les femmes. Quant à la capitale, un espace extra-scénique dans LPS, est

une contrée d'où partent les forces et tensions pour exécuter les perquisitions. « Nous venons de la Capitale, nous venons fusiller la radio nationale. Nous allons fusiller la capitale » (LPS, p.70-71). L'image suggérer par cette description fait songer aux capitales africaines où les « rafales de mitraillettes », la faim, la maladie, font des victimes quotidiennes à cause de sanglantes conflagrations entre les forces gouvernementales et les dissidents. Par extension, la capitale est le centre du pouvoir, lieu d'où sont prises toutes les décisions socio-politiques. Curieusement, cet espace devient par la figuration délirante de SLT un actant qui cherche Libertashio pour sa mise à mort. Malgré la mort clinique attestée de Libertashio, le rebelle, la capitale refuse de croire à cette version et continue de plus belle la fouille à la recherche de Libertashio. Mais où se trouve cette capitale ? Cela devient énigmatique pour le lecteur. Même si l'auteur indique que c'est en Afrique, ce n'est nulle part en Afrique. « Mais pas d'Afrique, s'il vous plaît » D'une manière suggestive, SLT insinue tantôt « le pays des fouilles », « pays de soldats » Ces désignations montrent que la capitale est un espace répressif caractérisé par l'arbitraire, la torture et la violence sur toutes ses formes. Cet anonymat topologique participe à la technique de camouflage ou de l'éclatement spatial.

La Katamalanasia dans sa représentation est dénommée « République katamalanasienne. » Sa capitale s'appelle Yourma. Cet espace a connu des changements de désignation en fonction des guides providentiels qui se sont succédés au pouvoir. Cette capitale est symbole de destruction car il y règne de l'insécurité, les disparités et le déséquilibre. Elles préfigurent l'enfer et les hécatombes. Cette toponymie quelque que peu cacophonique semble le fruit de l'imagination de SLT. Elle est donc fantaisiste et ludique. Point n'est besoin de s'engager dans une étude toposémique. Mais selon Damien Bédé, 2003, p.245, la Katamalanasia après sa longue et sanglante guerre civile ou guerre de sécession de la République de Darmellia peut être perçue comme un clin d'oeil à toutes les tentatives sécessionnistes sur le continent africain notamment dans la région kantagaise²⁰³. En effet, l'histoire de la succession des guides providentiels dans la diégèse n'engendre que la mort, la destruction et la souffrance. Le paroxysme a été atteint avec l'effondrement de ma Katamalanasia suite à la guerre qui l'oppose à l'état sécessionniste darmélienne. De toute façon cet espace est aussi un « pays de soldats » « La

²⁰³ Damien Bédé, « Le réel et la fiction dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi » in *Sony Labou Tansi, Témoin de son temps, Limoges*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 245.

Katamalanasia devient un pays d'avale-ferraille et le nombre de soldats de la puissance étrangère passa de deux cent trente mille à huit cent cinquante mille hommes de toutes armes » (LVD, p.174.) C'est un pays aussi corrompu que le Lebango. Dans cet univers, le pouvoir mène la vie des VVVF, c'est-à-dire voitures, villas, vin et femmes.

C'est pourquoi incluant la fonctionnalité dans la mimesis représentationnelle selon la refiguration en termes ricoeurien, nous avons appelé ce mécanisme intertextuel toposémie inductive et les espaces transférés des topolèmes²⁰⁴. La déconfiture et la destruction de l'humanité sont patentes dans le texte. L'humanité étant ramenée par la métonymie de l'espace à l'Afrique. Le narrateur se livre à une topocritique,²⁰⁵ dans le sens de topogénèse, qui laisse transparaître une topanalyse déductive constatant que l'Afrique, ici, en tant que topos

²⁰⁴ Topolème : Notion formée par composition soudée rendant la précision d'un *locus* par référence au hors texte. Il est la contextualisation textuelle d'un espace réel dans une fiction. Sa densification sémiologique est l'élément de superposition et de repérage du pourtour du texte dans le texte. Voir DIANDUE Bi Kacou Parfait, *Topolèmes 1*, Paris : Publibook, 2005.

²⁰⁵ Topocritique : Terme construit par analogie à la sociocritique pour présenter l'espace tant dans sa représentation que dans sa réception comme actant et acteur modulable dans la fiction.

imaginé et fictionnalisé, est tout aussi réelle qu'elle est imaginaire.

2.2 -Les métaphores

Pour bien faire les métaphores nous dit Aristote, il faut bien avoir les ressemblances. La métaphore est un phénomène ordinaire parce que conceptuelle. Le renversement le plus marquant est celui qu'opère Georges Lakoff & Johnson qui reconnaissent des les premières lignes de leurs ouvrages, l'opinion commune de la métaphore. La métaphore est pour la plupart d'entre nous un procédé d'imagination poétique, elle concerne les usages extraordinaires qu'ordinaires du langage²⁰⁶ La banalisation du phénomène prend appui sur un changement radical dans l'éclairage de la métaphore car pour ces auteurs qui tournent le dos aux approches mentalistes, la métaphore n'est plus conçue comme un phénomène linguistique extérieur que l'on observe à distance. « La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. Ce sont au contraire les processus de la pensée humaine qui son en grande partie métaphoriques. Notre système conceptuel ordinaire qui nous

²⁰⁶ Georges Lakoff & M. Johnson, *Metaphors we live by*, Chigago, The University of Chigago Press, Trad. 1985, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Ed. Minuit, p.13.

sert à penser et à agir, et de nature fondamentalement métaphorique »²⁰⁷ La métaphore passe ainsi d'un niveau linguistique à un niveau conceptuel, c'est dire que la métaphore est de nature conceptuelle et les métaphores linguistiques que nous repérons dans les discours n'en sont que des manifestations. En réalité, nombreuses sont les approches qui démarquent la métaphore de l'énoncé ordinaire en la considérant comme « une anomalie sémantique » (Todorov, 1966), « une attribution insolite » (Ricœur, 1975), « une acception déviante ».

A travers ses multiples conceptions de la métaphore, il est clair que l'énoncé métaphorique est caractérisé par une déviance qui consiste le plus souvent à mettre en rapport des termes qui ne relèvent pas du même domaine sémantique. L'écriture devient alors une improvisation brillante, successions des variations fantaisistes sur un schéma universel. Elle introduit à un monde intérieur construit et fortement structuré. La métaphore de par les propriétés qu'elle met en jeu peut révéler une vision obsédante et construire un imaginaire²⁰⁸ L'univers diégétique des œuvres de SLT est fortement imprégné de scènes violentes, insolites

²⁰⁷ Idem, p.16

²⁰⁸ Joelles Gardes-Tamines et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1995.

et scabreuses et l'un des moyens d'expression mise en œuvre par SLT est entre autre la métaphore. Elle est un écart de type paradigmatic par lequel l'émetteur substitue un sème 2 (S2) à un sème 1(S1) normalement attendu de façon à signifier un rapport de ressemblance entre S1 et S2.²⁰⁹ Ce procédé de création lexicale et stylistique affecte le langage de SLT à divers degrés permettant l'identification de l'objet évoqué et l'objet repère par la suppression de la conjonction « comme » mais parfois elle supprime également la mention de la qualité commune ou toute référence explicite à l'objet évoqué laissant au seul contexte le soin de signaler le sens. Et ce sont ces dernières catégories de métaphores, plus complexes à décoder que SLT utilise. Nous donnerons quelques exemples. « Un faible vrombissement arrivait dans les oreilles mortes du docteur. Mais comment sortir un mot de cette gorge creusée et pimentée » (LVD, p.33). Dans cette citation, attardons nous sur « oreilles mortes ». Un docteur qui a des oreilles dure de varan projette l'image d'un handicapé par rapport à sa profession et pourra se comporter comme un dément comme un arbitre d'un match de football qui est fou. (cf. Le prologue, LPS, p.5). Huénumadji Afan exprime bien cette démente dans la formule boutade suivante : « Le

²⁰⁹ Bernard Cocula et Claude Peyrouet, *Didactique de l'expression : de la théorie à la pratique*, Paris, 1978, p.126 ;

chirurgien est un boucher est docteur investi pour conduire les patients à l'abattoir²¹⁰ » Cette formule qui met en cause la compétence des institutions et des individus qui y travaillent est symptomatique de la situation décrite par SLT. En effet, à l'hôpital d'Hozana les patients vivent une atmosphère de psychose que le dramaturge peint avec réalisme. L'impasse faite de longues attentes crée un tel désespoir que le mal des patients s'aggrave. Mallot l'un des patients nous livre ses observations : « Des gens poussent un mort qu'ils pleurent bruyamment jusqu'au fond du couloir où ils prennent l'ascenseur » (JSC, p.115) Il est donc évident que dans cette structuration, le signifié « hôpital » ne renvoie pas forcément à un même signifiant. Dans cet univers axiologique, cette isotopie suggère le « mouroir » En réalité, dans cet indice de spatialité la mascarade, la magouille et surtout le népotisme font bon ménage. « Vous êtes le Monsieur d'hier. Essayez toujours. Précisez que c'est mon père, son oncle qui payait ses études.» (JSC, p.116) Ce dialogue entre Mallot et l'assistant qui lui opposait un refus catégorique de voir le Docteur est assez significatif pour expliquer les pratiques népotiques au quotidien du Docteur qui n'est pas en service pour le cas de saligauds, nécessite qu'on soit un membre de

²¹⁰ Huénumadji Afan, « Ensemble bâtir l'avenir » in *Propos Scientifiques* n° 10, Lomé, 1990, p.16.

sa famille. Pour tout dire l'hôpital est un lieu qui maltraite la vie ire la tue. C'est aussi cela l'identité de l'Afrique.

2.3-L'allégorie et l'utopie

L'allégorie et l'utopie son des moyens de suggérer de façon sensible les idées, les sensations et les valeurs. Le manque de liberté d'expression oblige SLT à être prudent, et à bien peser ses mots car les dictateurs sont prompts à punir les écrivains qui touchent à leur chasse gardée. L'allégorie du match est un signe de prudence et de dérision chez l'écrivain. Ecoutons ce prologue qui figure sous une forme animée l'idée que SLT veut révéler directement :

« Ça commence en ce siècle dangereux. Qu'on l'ouvre ou qu'on le ferme, cette parenthèse de sang- cette parenthèse d'entrailles. Ça commence mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football : quatre-vingt dix minutes, deux mi-temps, vingt deux joueurs, trois arbitres, c'est la vie vue de dehors de la vue. Or les jeux de fin de monde sont jeux d'enfants : rien qu'on pourrait prendre de tragique, avec cet ami qui vous affirme que la situation est à la limite distrayante. Mais pas d'Afrique, s'il vous plait ! Pas d'Afrique dans ce match qui oppose deux parenthèses : les onze du sang contre les onze des entrailles- évidemment la situation est distrayante et la règle du football, nous la connaissons tous : « Jamais de passe à un jouer marqué » Maintenant que tous les joueurs sont marqués, à qui faire cette passe de viande, à qui faire cette passe d'Etat

Civil, cette passe d'identité en chair ? Nous vous la faisons. Tant pis pour qui la perdra. L'arbitre est fou : il siffle à l'envers » (LPS, p.5)

Dans ce prologue, c'est bien de l'Afrique qu'il s'agit dans cette description imaginaire honteuse. En effet, l'Afrique donne à voir des images eschatologiques couplées de renversement de valeurs, des actions que les déments ne sauraient accomplir sont celles qui sont prescrites. Sur le plan économique, on note une paupérisation de la population. Sur le plan

socioculturel, la confiance sociale s'est amenuisée avec les crises politiques et socioéconomiques dans presque toutes l'Afrique. Les vraies valeurs de tolérance, de non violence, d'honnêteté, de sens civique s'effritent au profit de la recherche d'intérêt personnel. La corruption existe dans les pratiques quotidiennes de la population avec un certain manque de transparence dans la gestion publique. La violence s'installe dans les coeurs et prend des allures incontrôlées lors des échéances électorales. Il n'est de secret pour personne aujourd'hui que la nouvelle carte d'identité de l'Afrique, c'est le tripatouillage des lois fondamentales qui débouchent sur des élections contestées et carnassières engendrant la transhumance humaine.

2.3-Le réalisme magique

Le mot réalisme magique est à considérer comme une écriture qui s'attache au non-exceptionnelle, à ce qui existe abondamment. Dans cette perspective, le réalisme n'est pas seulement la description de ce qui est réel mais l'absence de cette recherche de ce qui a une existence exceptionnelle. Cette définition n'évacue pas la fiction, mais l'englobe. C'est an cette double orientation qu'il faut caractériser les nouvelles écritures.

Les nouvelles écritures ont-elles réalistes au sens de descriptrices de la réalité. A cette question Sylvain Bemba parle de merveilleux réaliste. L'expression de Jacques Stéphane Alexis. Mais dans leur majorité les écrivains ont préféré celle de « réalisme magique »

« Il n'y a pas de rupture entre certain réel et la vie telle que nous la connaissons. En littérature, on défriche toujours une forme du réel qui n'est pas immédiatement perceptible et cette sorte d'inter-monde est située entre la réalité et la vie. Comment faire en sorte que l'écriture puisse rendre compte, aussi imparfaitement que ce soit, de ce triple registre : le réel dans la dimension perceptible, la face cachée de même

réel dans la dimension imperceptible et enfin le rêve au sens le plus large »²¹¹

Pour la plupart des écrivains congolais, les racines de ce réalisme sont enfouies dans l'enfance où déjà les veillées de contes autour de feux où ce que racontaient les vieux effaçait la frontière entre le réel et l'imaginaire. Ce réalisme merveilleux s'apparente chez SLT à la technique de camouflage interprétable comme une façon de fuir le réel. Même considéré comme un refuge, cette technique permet à l'écrivain de poser aux lecteurs des questions sur le sens de leur vie. Une manière très riche de rendre compte du vécu de l'homme qui aspire à quelque chose d'autre que le réel. En rendant la réalité plus prosaïque, le narrateur le disqualifie et explore une piste de lecture dirigée vers le merveilleux et l'onirique. Des éléments de la nature participent à ce type à la mise en place de ce merveilleux fantastique. Le retour des morts qui prennent la parole fait partie de cet univers fantastique. Le fantastique est un procédé littéraire dont le symbolisme st qu'on ne tue pas les idées puis qu'en voulant le aire on immortalise l'auteur. Le fantastique utilise des scénarios motifs des nouvelles écritures par exemple l'horreur qui peuple les espaces imaginaires créés de toutes

²¹¹ Brezault et al.1989, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, p.22.

pièces par SLT. L'interaction entre l'univers fantastique et réaliste crée un espace culturel où convergent toutes les cultures. En suggérant une incertitude entre sur les fondements même du récit réaliste et invraisemblable, le récit fantastique établissent un rapport entre la mythologie littéraire et la mythologie politique. Celles-ci se meuvent dans un univers ubuesque où le terrorisme, les assassinats et autres escadrons de la mort dépasse le monde imaginable pour rejoindre le spectre de l'histoire dont la réalité échappe, dans la logique vraisemblable, à toute représentation pour être le lieu de l'innommable qui réduit et schématise le réel, le nommable de l'histoire. Comme pour dire vrai, il faut mentir et que pour raconter l'histoire innommable dans la réalité quotidienne ou fictive, il fallait parler d'autres choses que l'imaginable. En définitive, le réel tansien prend une coloration fantaisiste, mythique, mystique, magique en un mot tropical. Le cas de la « semaine des vierges » dans LVD où le guide providentiel satisfait ses désirs sexuels dans un contexte onirique est un exemple. Ce merveilleux fantastique permet de faire une expérience de « au-delà » en s'inscrivant dans la logique de ce qu'Arthur Rimbaud appelle la « descente aux enfers »²¹²

²¹² Arthur Rimbaud, cité par Jean Monard et Michel Reich in *Le merveilleux et le fantastique*, Paris, Collection Belloc, 1987, p.7.

CONCLUSION

La figuration de l'espace et la représentation des lieux étant les éléments majeurs de la géocritique cette étude nous a servi de tremplin pour donner l'image de l'Afrique dans l'univers diégétique de SLT. L'espace étant le réceptacle dans lequel se déroule tous les rapports sociaux, les indications spatiales dans cette écriture ont permis d'assurer l'in vraisemblance de la diégèse en constituant les repères de l'univers imagé. Ces repères peuvent se référer à des réalités existant hors du texte et c'est ce qui a permis d'envisager par endroits, la signification des espaces : la toposémie. L'importance de l'onomastique dans l'œuvre de Sony étant connu, les toponymes déploient dans son écritures une inventivité certes décorative et ludique, mais pas seulement. Elle est aussi ontologique car attribuer un nom c'est appeler à l'existence, fût-elle fictionnelle ou signifiante.

Grâce à la distanciation et aux techniques de camouflage, SLT est parvenu à décrire l'Afrique, le Zaïre, l'Angola, le Togo sans les citer. Cette invraisemblance renvoie à des espaces africains atypiques et des époques que d'autres études peuvent aider à déterminer avec précision. Mais la plupart du temps SLT brouille les pistes en renvoyant les événements aux mythes. La virtuosité de SLT s'illustre par sa

désinvolture langagière où se mêlent fantastique et le monde familier. Il s'agit d'une écriture qui fige les personnages dans leur ridicule et grossièretés. La fantaisie, l'utilisation des symboles, l'utopie et le comique sont des procédés littéraires mis en évidence par SLT. Georges Ngal, dans une étude réalisée sur LEH et LVD affirme que « Le contexte géographique dans ces deux romans se situe dans l'actuel Congo, l'actuel Zaïre et l'actuel Angola » Mais pour le poète togolais Améla Janvier LEH renverrait au Togo eu égard aux arguments déjà avancés. Voilà une écriture qui plonge autant de lecteurs et de critiques dans un anonymat topologique brisant ainsi toutes les frontières de référentialité par la transfiguration des événements. C'est aussi cela l'objectif de la méthode géocritique. Dans l'analyse du discours, l'on peut soutenir qu'est présuppositionnel tout énoncé qui affirme sans dire ou qui affirme sans informer. Cela revient à dire que l'énoncé présuppositionnel n'informe pas dans l'immédiateté des termes de l'énonciation, il informe au-delà d'eux ; par conséquent, il « sub-informe ». Grâce à ce choix beaucoup d'écrivains ont esquivé la colère et le danger permanent que constituent les guides providentiels qui peuplent l'Afrique, prompts à punir les écrivains et artistes qui tentent d'arracher un seul poil de leur narine.

Référentialité et enjeux de la construction de l'Afrique dans la littérature française des lumières

François Bruno TRAORE Université de Cocody – UFR
LLC – Département de Lettres Modernes

La constitution d'une pensée européenne cosmopolite dès la fin du XVII^e siècle est le produit d'errances intellectuelles qui connaissent une expansion particulière au siècle des Lumières et bien après. Favorisée par les voyages maritimes, l'extension des connaissances géographiques ne va pas sans un culte de l'étranger dont rendirent compte ce que l'on a appelé à l'époque, les relations de voyage. Cette littérature reprend et développe des types humains stéréotypés, comme la figure du bon sauvage du Nouveau Monde, le Mahométan voluptueux, l'Oriental ou le Chinois lettré et religieux ou encore l'Africain anthropophage.

Au XVIII^e siècle, l'on enregistre l'émergence d'une littérature – qui tient davantage d'une posture d'écriture que d'un genre ou d'une forme littéraire à part entière – pour laquelle le voyage est un motif qui permet la vulgarisation d'idées telles la condamnation de la décadence morale de la civilisation et l'appel de l'ailleurs, univers de nature, de vertu

et de bonheur simple, de fait incompatible avec la civilisation européenne corrompue.

Le rapport à l’Afrique est diversement apprécié par chacun des écrivains qui prennent cette contrée pour objet littéraire. Ils en arrivent, indépendamment des raisons qui motivent leur engagement, à une aperception ou à une perception déformée du vécu africain. Déterminer la position d’écriture, les choix littéraires et les formes du regard manifesté par l’écrivain – re-présentation ou construction de l’Africain –, entreprendre une poétique des interactions entre espaces humains et littérature, examiner la spécificité du fonctionnement référentiel du texte littéraire ou, ainsi que le présente B. Westphal, sa « référentialité »²¹³, tels sont les objectifs de la présente étude. En d’autres mots, il s’agira d’élucider les rapports que certains écrivains des Lumières ont entretenu

²¹³ . Au sujet de la référentialité, Caroline Doudet, présentant l’ouvrage de B. Westphal – *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007 – et commentant le III^e chapitre – « Référentialité », s’interroge : « L’espace représenté en littérature est-il coupé de ce qui lui est extérieur (comme le défendent les structuralistes) ou alors interagit-il avec lui ? » (p. 162). Et C. Doudet d’indiquer que Westphal opte pour la seconde possibilité. Cette dernière hypothèse aboutit à « une théorie des interfaces, lignes de communication entre le réel et le fictionnel qui interagissent l’un avec l’autre ». C. Doudet, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique », *Acta Fabula*, Mai 2008 (Vol. 9, n°5), URL : www.Fabula.org/revue/document4136.php.

avec l'Africain, avec ou sans a priori, habités par l'idée de cet Autre culturellement différent.

De ce point de vue, naissent diverses préoccupations auxquelles il nous importe d'apporter des réponses explicites. Nous nous interrogeons par exemple sur le choix du mode de représentation de l'Africain, de sa culture et de sa terre. Nègre, Sauvage, Indigène, Cannibale, Paresseux, Bonasse, Africain, Noir, etc., quelle est la terminologie la plus usitée par les écrivains et, dans quelle intention, pour désigner l'Africain ? Comment cet Autre, qu'incarne la figure de l'Africain, surgit-il ou, à tout le moins, s'invite-t-il au cœur de la littérature des Lumières et des débats qu'elle suscite et entretient ? Les écrivains ont-ils adhéré à des mythes ou cultivé des préjugés sur l'Afrique ? Y a-t-il chez eux une confrontation entre réel et imaginaire ? Si oui, quel en est le sens ? Parviennent-ils et, au prix de quel sacrifice, à maintenir l'équilibre entre fiction, témoignage, fantasme, fantastique et vérité ? Enfin, peut-on considérer que cette littérature se fixe des règles d'écriture et des limites ?

Divers textes et auteurs nous paraissent illustrer cette problématique de la meilleure manière qui soit ; les navigateurs Bougainville et La Pérouse, ainsi que les philosophes Montesquieu, Diderot, Voltaire, Condorcet et

Rousseau, servent de supports à l'illustration de notre argumentaire. Ils évoquent tous le thème du voyage, de la découverte d'autres espaces que ceux de la France et, partant, d'êtres et de cultures nouveaux.

**I – APPROCHE GEOCRITIQUE, THEORIE DE LA
REFERENTIALITE ET ENJEUX DE LA CONSTRUCTION
LITTERAIRE DE L'AFRIQUE**

La Géocritique postule, à travers le principe de la Référentialité, que réel et fiction entretiennent une relation et, en conséquence, s'interactivent. La référence à l'Afrique dans la littérature française des Lumières représente un enjeu important, dans la mesure où la construction littéraire de l'Afrique est le signe que la spatialité est révélatrice d'un discours sous-jacent, expression d'une curiosité souvent mal employée. Par le moyen intellectuel de la mimésis « le degré de vraisemblance de la figuration d'un lieu, d'un corps, d'un espace, etc. [...] », l'œuvre littéraire est tributaire pour l'essentiel de l'espace – du monde réel – dont elle est une représentation. Imitation, figuration ou vraisemblance, mimésis fonctionnelle en un mot, l'Afrique – et au-delà l'Africain – est prise comme le référent exclusif d'une certaine littérature française des Lumières – la littérature de voyage. Cette élection d'un continent autrement exotique et

cadre naturel de l'autre implique à l'évidence un enjeu que traduisent le regard et la pensée sans cesse dynamiques de l'Européen, fussent-ils consciemment ou non biaisés.

Sur quelles vérités établies, contrefaites ou simplement putatives repose le discours littéraire français moderne sur l'Afrique ? Quelles sont les formes d'une géocritique de l'Afrique dans la littérature française des Lumières ? Les fictions situées en Afrique démentent-elles ou accèdent-elles le régime de vérité qui les sous-tend ? Comment cet Autre culturellement différent apparaît-il au cœur de la littérature des Lumières et des débats qu'elle induit ? Les écrivains ont-ils adhéré à des mythes ou cultivé des préjugés sur l'Afrique ?

Pour C. Kerbrat-Orecchioni, « Nous sommes prêts à tomber dans le piège de la fiction, et à confondre diégèse et réalité »²¹⁴. Dans le même esprit, Harry Morgan estime qu'« une peinture ne serait donc jamais réaliste, elle consisterait uniquement en poncifs, et l'amateur d'art qui trouverait que « c'est la nature même » serait en réalité victime d'un phénomène appelé illusion

²¹⁴ . C. Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, n°1, 1982, p. 27.

référentielle, qui lui ferait confondre ces poncifs avec une prétendue « représentation » de la réalité, qui n'existe pas »²¹⁵.

Le récit factuel et le récit fictionnel entretiennent une relation qui pose le principe d'une construction de la réalité. Est-il possible que le réel investisse l'univers littéraire, fictionnel, tout en « conservant » toutes ses caractéristiques, ses traits définitoires ? La force de représentation de la littérature est-elle à même d'établir le degré de référentialité du texte pour le rendre fonctionnel quant à une étude des modalités de sa signification ? La plupart des textes qui prennent l'Afrique et l'Africain pour sujet d'étude sont réalistes, très proches du vécu quotidien de cet espace objet de toutes les curiosités. Mais par le fait d'une erreur d'appréciation, par choix esthétique ou idéologique ou encore par le fait d'un dérapage – conscient ou non –, la littérature qui prend l'Afrique pour sujet obéit à l'enjeu de (re) construire cet espace pour le faire signifier selon une vision toujours « très personnalisée », prétendument originelle et originale.

Il y a généralement une resémantisation du lieu représenté dans l'univers fictionnel. Au-delà de l'interaction entre

²¹⁵ . Harry Morgan, « Pour en finir avec le 20^e siècle » : Anti-mimétisme et anti-référentialité, *The Adamantine*, www.sdv.fr/pages/adamantine/antimim.htm du 05 sept. 2008

espaces humains et littérature, entre l’Afrique, les Africains et la littérature de voyage produite par les français de « passage » ou qui regardent cette terre exotique de loin ou à travers le prisme des textes des explorateurs, il existe chez les écrivains français, une volonté de construire leur vision de l’Afrique – consensus homotopique, où le lien entre le lieu réel et sa représentation est manifeste [...], ont au moins le même nom et souvent la représentation s’appuie sur une série de réalèmes »²¹⁶. Une comparaison entre le lieu réel et sa représentation littéraire révèle, dans le cas des textes relatifs à l’Afrique, un « véridisme » de ce type d’écriture. Il existe une relation mimétique avérée entre la fiction sur l’Afrique et l’Afrique historique ; au-delà, il y a un projet sous-jacent de (re)construction de l’Afrique mythique, pour la faire signifier suivant une intentionnalité connotée idéologiquement – et selon les exigences d’un contexte européen et français nouveau. Cette dimension de l’espace et de sa représentation sont évoqués par Westphal : « En somme, la représentation fictionnalise motu proprio la souche d’où elle émane. La représentation, qui est re-présentation, opère une actualisation décalée de cette souche dans un nouveau contexte. Mais elle ne modifie pas exclusivement la temporalité du monde ; elle agit aussi sur la spatialité »²¹⁷.

²¹⁶ . B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Paradoxe », p. 116, 2007.

²¹⁷ . *Idem*, p. 127.

II – CURIOSITE ET ASPIRATION A LA DECOUVERTE DE L’AUTRE

Au XVII^e siècle, la curiosité²¹⁸ apparaît comme une attitude à la fois individuelle et collective – au titre de son influence sociale et de l’envergure de ce phénomène tout au long du siècle – qui s’étend à toutes les questions sur lesquelles elle s’exerce et sur lesquelles un savoir peut être constitué. Cependant, une curiosité saine et bien tournée est à distinguer d’une curiosité qui tourne en un décryptage des ridicules et qui serait la position d’observation inconfortable du moraliste.²¹⁹ La curiosité que manifestèrent les voyageurs du XVIII^e siècle était idéologiquement connotée, puisqu’il s’agissait, pour ces écrivains soucieux d’humanisme, de relativiser l’orgueil et la prétention françaises, de s’interroger sur la validité du modèle français. Selon le cas, la curiosité

²¹⁸ . À la fin du règne de Louis XIV, les intellectuels manifestent une curiosité nouvelle face à la diversité des mœurs, des types de régimes et de religions extérieurs à la France. Ils sont animés par un désir d’ouverture au monde, univers mythique, autre alternative avérée à la corruption de la civilisation en Europe.

²¹⁹ . Voir l’exemple d’un curieux dans Francine Malot, ‘Un curieux : Louis Chaduc (1564-1638)’, et Dominique Bertrand ‘L’optique curieuse du moraliste ou comment concilier une curiosité bien tournée et le décryptage des ridicules’, Colloque international *La Curiosité au XVII^e siècle*, CERHAC, Clermont-Ferrand, les 20 et 21 novembre 2003.

des auteurs de récits de voyage est saine ou bien tournée, lorsqu'elle tend à montrer l'Africain au XVIII^e siècle tel qu'il est, alors qu'une autre forme de curiosité s'est délibérément attachée à une présentation de l'Africain à partir d'une déconstruction de celui-ci, fondée essentiellement sur le décryptage de ses ridicules. Ainsi qu'il en est des Mémoires du Cardinal de Retz²²⁰, la curiosité peut être cette avidité manifestée dans l'optique de découvrir, de connaître ce qui serait resté caché ou secret. Par cette disposition d'esprit qu'il souhaite être celle de tout moraliste, il montre que la curiosité manifestée par l'écrivain doit aboutir à la mise à nu du cœur humain, tant de celui qui rapporte une observation que de celui ou de ce qui est observé. En cela, le regard peut saisir une image, ainsi qu'il en est de l'objet du regard qu'est l'Africain, sous l'angle de la flatterie, de la restitution objective du vécu ou du dénigrement. La Nature et la Civilisation sont des questions qui suscitent une forte curiosité chez les intellectuels de l'époque pour lesquels tout savoir naît de la pensée qui, elle-même, s'enracine progressivement et par bribes à partir d'une vision qui met en doute des phénomènes de notre univers.

²²⁰ . Jean-François Paul de Gondi, Cardinal de Retz, *Mémoires*, Amsterdam & Nancy, chez Jean-Baptiste Cusson, 1717.

La curiosité est donc le levain de l'aspiration des XVII^e et XVIII^e siècles à la découverte des peuples étrangers au nombre desquels l'Africain tient une place particulière par la spécificité de sa terre et de sa culture, par les faits dont les récits et autres traités scientifiques le rendent maître et, par les préjugés – l'anthropophagie – qui prospèrent au sujet de son espèce. Les Lumières s'ouvrent sur une critique des traditions et des préjugés en interrogeant l'Histoire, mais également les autres peuples dont la découverte est favorisée par les expansions maritimes. Les philosophes du XVIII^e siècle, comme les navigateurs et explorateurs de toute extraction avant eux, fixent leur attention et leur réflexion sur la condition de ces peuples étrangers au Christianisme, ainsi que l'étude le montrera par la suite.

Peuplades voisines de l'état de nature – suggéré par le mythe du Bon Sauvage rousseauiste – ou nations aux mœurs hautement policées, telle la Chine, la figure de l'étranger est diversement appréciée, avec ou sans complaisance, mais assurément comme celui retenu dans une étroite relation d'altérité qui, de fait, rend nécessaire le rapprochement. Mais qui est cet Autre que se figure plus ou moins précisément l'occidental ?

III – STATUT ET IDENTITE DE L’AFRICAIN

L’attitude des occidentaux – et celle de l’Européen en particulier – traduit une obsession individuelle et/ou collective – en tout cas sociale – quant à la découverte et à la représentation de l’Autre. Les projets de découverte de l’Africain semblent répondre à la fascination pour celui que d’aucuns considèrent comme une espèce de singe évolué qui Nous²²¹ ressemble, mais qui n’est pas et jamais ne saurait être Nous.

Pour les Européens, tout commence dès que se fait pressante, omniprésente et progressivement valable, l’idée selon laquelle la civilisation l’emporte de loin sur l’état de nature. Toute manifestation primaire du règne humain ne trouve d’espace de prédilection que dans la nature et tout ce qui est primaire est – aussi et surtout – sauvage. La distance entre les deux états précités est si grande qu’aucun des deux univers n’a de connaissances exhaustives ni de l’autre ni de lui-même. La distance qui sépare l’espace des Européens de celui des Africains se trouve ainsi justifiée par la différence

²²¹ . « Nous » est ici entendu dans le sens de cet Européen condescendant qui se place au centre du monde et, qui ne saurait imaginer une autre humanité que la sienne, supérieure en tout point et de tout temps. C’est là la conception de quelques acteurs de la découverte de l’homme Noir, une perception qu’il convient de nuancer.

identitaire, apparemment irréductible, qui caractérise chacun des peuples. Dès lors, les préjugés entrent en ligne de compte et radicalisent la relation supériorité/infériorité du soi envers l'Autre.

Au XVIII^e siècle, l'Afrique et ses habitants apparaissent ainsi dans un lointain ailleurs que les Européens s'imaginent aux antipodes de toute civilisation dont les mœurs sont policées. L'Autre africain n'est pas perçu comme un semblable parce que vécu dans la plus grande différence, dans la distinction. Mais l'occidental ne peut ignorer l'Africain ; mieux, cet autre qu'est le Noir en arrive à déterminer le Blanc. En effet, l'image que se fait le Blanc de sa personne est désormais comparée à celle du Noir. Ainsi, en se fondant sur la conviction et la conscience intérieure de sa supériorité, le Blanc déconsidère-t-il le Noir. L'Afrique apparaît soudain comme ce lieu où se situe, au-delà du partenaire imaginaire, ce qui, antérieur et extérieur au sujet européen, le préoccupe au point de susciter un inusable désir de découverte et de connaissance.

C'est parce qu'il est perçu, vécu et appréhendé comme différent de l'Européen que l'Africain est l'objet en Occident d'une constante curiosité sociale et littéraire. Il apparaît dans le langage sous une multitude d'appellations qui se révèlent toutes comme une tentative d'approche et d'identification de

351

cet être non ordinaire : Nègre, Sauvage, Indigène, Cannibale, Paresseux, Bonasse, Africain, Noir, etc. Le registre des termes utilisés pour désigner l'Africain est des plus riches. À l'origine, il ne s'agit pas de discréditer cet autre que l'Européen est en train d'apprendre à connaître ; chaque terme est caractéristique d'une désignation que l'on estime plus ou moins convenir à cet être particulier. À priori, aucune intentionnalité ne détermine l'utilisation d'un tel vocabulaire. Pourtant, il faut bien reconnaître que cette identification de l'Africain l'abaisse et le maintient dans une position d'infériorité raciale, culturelle et intellectuelle.

Mais selon quelles modalités cet Autre surgit-il ou, à tout le moins, s'invite-t-il au cœur de la littérature des Lumières et des débats qu'elle suscite ? A l'origine, les récits, traités scientifiques et autres écrits produits par les explorateurs et navigateurs qui se sont essayés à la découverte des plus lointaines contrées de la terre font abondamment cas de cette curieuse humanité dont l'Africain est le sujet. Mais le statut et l'identité premiers du Noir sont avant tout déterminés par ce qu'en disent les Saintes Écritures et l'Église.

IV – L’AFRIQUE ET LES AFRICAINS DANS LA PERCEPTION DE L’OCCIDENT CHRÉTIEN

Les archétypes du Noir dans la vision occidentale²²² et spécifiquement dans le discours littéraire des Lumières françaises, empruntent à une récurrente perception chrétienne dont les sources sont connues. Tout part du mythe de la malédiction de Cham,²²³ donc du Noir, définitivement entré en disgrâce aux yeux du Père céleste. Puis progressivement, l’Église laisse se créer des mythes négateurs sur les Noirs et l’Afrique, les textes bibliques faisant manifestement l’objet d’une manipulation légitimatrice. Ainsi, Eanes de Zurara trouve-t-il à travers cette rhétorique pernicieuse, les fondements de l’entreprise esclavagiste : « Si leurs corps étaient en esclavage, cette disgrâce était peu de chose en

²²² . Entendu comme le *modèle sur lequel se sont construits le discours social et la littérature française* dont nous ferons cas et ainsi que le pensent Jung et ses disciples, comme « contenu de l’inconscient collectif qui apparaît dans les productions culturelles d’un peuple, dans l’imaginaire d’un sujet », Carl G. Jung, *Dialectique du Moi et de l’inconscient*, Paris, Folio, 1999, p. 32.

²²³ . À l’origine, une confusion laisse croire qu’au lieu du fils Canaan, c’est le père Cham qui est l’objet d’une malédiction, symbolisant ainsi la réprobation éternelle de toute sa descendance. Voir le livre de la *Genèse*, 9 : 18-28.

comparaison du bonheur de leurs âmes qui accéderaient ainsi éternellement à la véritable libération ». ²²⁴ Hagiographe de l'infant Henri le Navigateur, Zurara est un ethnologue avant la lettre en ce sens qu'il s'intéresse à la faune, à la flore et aux mœurs des indigènes des rivages africains. Chroniqueur officiel, il insiste sur la condition de captifs, d'esclaves et sur la couleur de la peau noire des Africains. Mais il s'agit, pour Zurara, d'adopter une rhétorique esclavagiste formulée au XV^e siècle pour distinguer les types de personnes qu'il est donné aux voyageurs de découvrir en Afrique.

À l'évidence, cette perception conditionne les occidentaux, dans leur ensemble, à accepter la caution de l'institution religieuse, mère de toutes les vertus chrétiennes, pour un discours qui fonde l'idée de l'infériorité des Noirs et de l'Afrique. Cet argumentaire, qui correspondrait au dessein de Dieu, apporte aux nations chrétiennes, toute la justification qui faisait défaut dans leurs entreprises esclavagistes. L'Afrique, longtemps terra incognita, est redécouverte par Henri le Navigateur dès le 18 février 1418. Quelques siècles plus tard, soit en 1873, date de la célèbre prière indulgenciée de Pie IX, à travers la Sacrée Congrégation des Indulgences

²²⁴ Eanes de Zurara, *Chronique de Guinée (1446)*, traduction française de Léon Bourdon et Roger Ricard, mémoire de l'IFAN, 60, 1960, p. 87.

pour la Conversion et le Salut des Noirs d’Afrique assis selon lui dans les ténèbres et à l’ombre de la mort, les intentions de l’Eglise sont demeurées les mêmes : « ... afin que Dieu Tout-puissant ôte la malédiction de Cham de leur cœur et leur accorde sa bénédiction ». ²²⁵ C’est sur la base de tels fondements que s’organisera l’entreprise coloniale au XIX^e siècle.

Le regard et le discours portés sur l’Afrique et les Noirs n’ont jamais su échapper à l’emprise idéologique d’une telle perception. En conséquence, c’est sur une imagologie active que s’est fondée la majorité des discours qui prennent l’Afrique pour objet de connaissance ou de simple curiosité. Assurément, l’image du Noir et de sa terre est tributaire des obsessions collectives de l’occidental, lui-même structuré par un discours et une profusion d’images reçues en terres majoritairement chrétiennes. Toutefois, ce lyrisme chrétien mensonger sera en butte aux philosophes du XVIII^e siècle qui s’appliqueront à discréditer une telle opinion qui emprunte à des mythes et préjugés tendancieux.

La construction de l’Africain dans la littérature des Lumières est une réaction des intellectuels face à un

²²⁵ . « Ut Deus omnipotens auferat maledictionem Chami a cordibus eorum detque benedictionem... ».

imaginaire de l'humanité nègre qui se déploie à travers une diversité de récits travaillant pour la plupart à établir l'idée d'une prépondérance de l'Occident sur l'Afrique. Sur quelle légitimité intellectuelle se fonde une telle perception ... et son contraire, savamment entretenues dans la littérature française de la même époque ? Quelle est la représentation que les écrivains des Lumières privilégient dans leurs œuvres ?

V – PERCEPTION ET REPRESENTATION INTELLECTUELLE ET PHILOSOPHIQUE DE L'AFRIQUE NOIRE DANS LA LITTERATURE DES LUMIERES

Si presque aucune référence n'est faite à l'Afrique ni aux Noirs dans la littérature française humaniste et classique, il en va autrement de celle du XVIII^e siècle.²²⁶ C'est la question de l'esclavage qui précipite l'Afrique et le Noir au cœur du débat social et littéraire des Lumières. L'influence de la Constitution américaine et de la Déclaration universelle des droits de l'homme est avérée quant à la lutte pour assurer à tout être, y compris au Noir, un minimum d'humanité.

Montesquieu se signale comme le premier auteur dont les écrits s'attachent au Noir. Cependant, son discours est à considérer avec la plus grande prudence, parce qu'il n'a de cesse d'ironiser sur la perception simpliste que l'on a de l'Africain. À l'adresse des gouvernements et des nations chrétiennes européennes, Montesquieu lance un pavé dans la mare : « Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; [...] On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout

²²⁶ . C'est en substance ce qu'indique Russel P. Jameson dans *Montesquieu et l'esclavage. Étude sur les origines de l'opinion anti-esclavagiste en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1911.

bonne, dans un corps tout noir »²²⁷. Puis, il attaque : « Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes ; parce que, si nous les supposions des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens ».²²⁸ Pour Montesquieu, les lois édictées par les nations policées restent des références constantes auxquelles il recourt, non sans évoquer au passage les incohérences des principes chrétiens : « Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais : les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres ».²²⁹ Cette position conforte la thèse des partisans d'une dénonciation philosophique de l'image négative que l'Eglise a essaimé sur l'Afrique et le Noir en Europe.

Trois formes de récits de voyages rassemblés s'interrogent sur la diversité des peuples et des cultures du monde : le récit de voyage imaginaire, qui s'illustre par des références fantastiques, voire extraordinaires comme le Voyage de

²²⁷ . Montesquieu, *L'esprit des lois*, Genève, Barrillot & fils, 1748, Chap. IV, 5.

²²⁸ . Montesquieu, *L'esprit*, IV, 5.

²²⁹ . Montesquieu, *L'esprit*, XV.

Gulliver de J. Swift ;²³⁰ le récit de voyage, tel celui du navigateur Louis-Antoine de Bougainville ;²³¹ et enfin la réflexion philosophique, comme celle de Diderot, en marge de l'authentique voyage du navigateur.²³² Cette approche constitue une nouvelle perspective qui permet à l'encyclopédiste de faire une apologie des mœurs naturelles et de dénoncer, à l'occasion, le colonialisme.

Dans la perception diderotienne de la notion d'extranéité, l'on peut considérer que l'Africain partage avec le Tahitien du Supplément, une même et triste communauté de destin qu'il exprime au moyen de termes sans équivoques : « Pleurez malheureux Tahitiens ! Pleurez ; mais que ce soit de l'arrivée, et non du départ de ces hommes ambitieux et méchants : un jour, vous les connaîtrez mieux [...] Un jour, vous servirez sous eux, aussi corrompus, aussi vils, aussi

²³⁰ . L'ouvrage de Jonathan Swift a été traduit par Pierre François Guyot-Desfontaines, sous le titre *Voyages du capitaine Lemuel Gulliver*, avec cinq éditions dans la seule année 1727.

²³¹ . L.-A. de Bougainville (1729-1811) accomplit un voyage autour du monde entre 1766 et 1769 ; il publie ses notes en 1771.

²³² . Dans le *Supplément au Voyage de Bougainville, ou Dialogue entre A. et B. sur l'inconvénient d'attacher des idées à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*, 1772-1779.

malheureux qu'eux...», fait-il dire au Vieillard.²³³ Il en est de même pour le Noir bonasse, naïf et peu enclin à la méfiance ; c'est ce qui lui vaut d'être soumis, de la manière la plus pacifique possible qu'autorise le discours de la ruse. Défenseur des valeurs humaines chères au siècle des Lumières, tolérance, justice, vérité, liberté et bonheur, entre autres, Diderot dénonce l'acharnement intéressé des occidentaux qu'il accuse ainsi d'être les pourvoyeurs de malheur dans les contrées qualifiées de sauvages, et dans le seul et réel intérêt de les réduire à l'exploitation. Pour susciter une réaction à la résistance, il expose en peu de mots ce qui lui paraît être le point de vue du prétendu sauvage, toujours par la voix du Vieillard qui s'adresse cette fois à l'homme Blanc : « nous sommes innocents, nous sommes heureux ; et tu ne peux que nuire à notre bonheur. Nous suivons le pur instinct de la nature ; et tu as tenté d'effacer de nos âmes son caractère. Ici tout est à tous ; et tu nous as prêché je ne sais quelle distinction du tien et du mien ».²³⁴

²³³ . Denis Diderot, *Supplément au voyage*, dans Diderot, *Œuvres philosophiques*. éd. P. Vernière, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964, p. 468.

²³⁴ . Denis Diderot, *Supplément au voyage*, p. 468.

Les études sur Diderot²³⁵ révèlent un engagement ferme du philosophe dans le débat autour du Noir. Mieux, dans l'échange entre le Tahitien et l'Européen, il montre le raisonnement infailible du premier – alors qu'on le représentait généralement imparfait et incapable de raisonnement – et souligne le non-sens de l'attitude occidentale : « Tu es le plus fort ! [...]. Tu n'es pas esclave : tu souffrirais plutôt la mort que de l'être, et tu veux nous asservir ». ²³⁶ L'Histoire des deux Indes, dont la profonde influence a marqué la vision de l'autre en général, donc aussi de l'Africain, prend fait et cause pour les Noirs et en donne une image valorisante. Ainsi, le texte atteste-t-il qu'« il ne manque aux Nègres qu'un chef assez courageux pour les conduire à la vengeance et au carnage. Où est-il ce grand homme, que la nature doit peut-être à l'honneur de l'espèce humaine ? Où est-il ce Spartacus nouveau ? ». ²³⁷

²³⁵ . Voir Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 406-75.

²³⁶ . Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, Chap. II, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 41-42.

²³⁷ . Guillaume Raynal (abbé), *Histoire des deux Indes*, Paris, Durand, 2^e éd. 1774, Livre XI, chap. XXI ; Livre XIII, chap. XXVII, p. 432. Sur Raynal et son ouvrage, voir les volumes SVEC 333 (1995) et SVEC 12 (2000).

Après Diderot, le récit de La Pérouse²³⁸ engage lui aussi le XVIII^e siècle dans le débat sur ce que l'ailleurs enseigne aux Européens. Sa représentation de l'Autre et de l'étranger en général tient, selon lui, d'une observation réelle et consiste en une véritable relation de voyage de navigateur. Il reconnaît à l'Autre²³⁹ d'exister par la nature : « Ils étaient si riches, ils avaient si peu de besoins qu'ils dédaignaient nos instruments de fer et nos étoffes et ne voulaient que des rasades : comblés de biens réels, ils ne désiraient que des inutilités ». ²⁴⁰ Malheureusement, d'autres propos du navigateur laissent planer une ambiguïté qui ne paraît pas innocente. Elle semble traduire une relative méconnaissance de l'étranger qui se trouve discrédité de fait :

Quelle imagination ne se peindrait le bonheur dans un séjour aussi délicieux ! Ces insulaires, disions-nous sans cesse, sont sans doute les plus heureux habitants de la terre ; [...] ils n'ont d'autre soin que celui d'élever des oiseaux et, comme le premier homme, de cueillir sans aucun travail les fruits qui croissent sur leurs têtes. Nous nous trompons ; ce beau séjour n'était pas celui de l'innocence. [...] La nature avait sans

²³⁸ . La Pérouse, *Le Voyage autour du monde* (1797), voyage d'exploration maritime autour du monde (1785 et 1788), Paris, La Découverte, Coll. « Poche », 2005.

²³⁹ . Il est ici question des mœurs et des habitants de l'île de Manua – Archipel des Samoa.

²⁴⁰ . La Pérouse, *Le Voyage*, p. 460.

doute laissé cette empreinte²⁴¹ sur la figure de ces Indiens pour avertir que l'homme presque sauvage et dans l'anarchie est un être plus méchant que les animaux les plus féroces.²⁴²

Cette perception contribue à l'imaginaire des mœurs hostiles et cannibales de cet Autre que la civilisation n'a guère absout de l'instinct primitif dans l'inconscient collectif européen et occidental. On le voit, le navigateur se fait très clair ; il dénonce la présomption dangereuse et criminelle de ceux qui imposent leur vérité aux autres par la force. Le lien entre ces représentations de Tahitiens ou d'Indiens et celles de l'Africain se situent au niveau de la commune identification de ces peuples à des mœurs et à une candeur naturelles, à un instinct pur et à une naïveté qui les empêchent de se méfier de l'Autre, ici, du Blanc ou de l'occidental. Le bonheur de l'Africain n'aurait duré que le temps où il fut ignoré des Européens, entièrement livré à une vie dans l'état de nature. Plus tard, la représentation de l'Africain sera, selon le cas, partiellement ou entièrement tributaire de celle des Tahitiens, des Indiens et de tout autre étranger. Cependant, la représentation de l'Africain ne perd pas sa spécificité.

²⁴¹ . Allusion aux tatouages rituels et autres scarifications arborées par les Indigènes.

²⁴² . La Pérouse, *idem*.

La représentation uniformisée des étrangers en général, au nombre desquels l'on compte l'Africain, n'est que le reflet de la perception globalisante de certains auteurs de récits de voyage. Au XVIII^e siècle, Voltaire tranche par l'évocation d'un Africain, du Noir, en tant que celui-ci se différencie des autres étrangers. Cette spécificité se situe au niveau du caractère primitif du Noir, de la précarité ou, à tout le moins, de l'insuffisance de ses facultés ; ce qui le rabaisse davantage et le rapproche de l'animalité. Ceci aurait pour but d'attribuer à l'Africain, une conscience – négative ? – qui affaiblisse sa résistance morale et le rende favorable à la domination. Chez Voltaire, toute réflexion constructive ou conforme à la réalité est compromise par l'ampleur des préjugés sociaux et religieux sur le Noir et l'Afrique. Le philosophe présente le Noir comme une espèce humaine différente ; ainsi, provoque-t-il un débat sur les fondements de l'unicité du genre humain. À la différence des Européens, les Noirs apparaissent comme une espèce non accomplie du vivant. Sa vision de la supériorité de la race blanche est ainsi clairement exprimée, en même temps que la réfutation de l'idée de l'égalité des hommes. C'est par une habileté du raisonnement que Voltaire établit cette idée :

Entendez-vous par sauvages, des animaux à deux pieds, marchant sur les mains dans le besoin, isolés, errant dans les forêts, Salvatici, Salvaggi,

s'accouplant à l'aventure, oubliant les femmes auxquels ils se sont joints, ne reconnaissant ni leurs fils ni leurs pères ; vivant en brutes, sans avoir ni l'instinct ni les ressources des brutes ? On a écrit [allusion à Rousseau] que cet état est le véritable état de l'homme, et que nous n'avons fait que dégénérer misérablement depuis que nous l'avons quitté. Je ne crois pas que cette vie solitaire, attribuée à nos pères, soit dans la nature humaine.²⁴³

Comme il est possible de l'observer, en refusant le bien fondé de l'idée rousseauiste du véritable état de l'homme qu'est la solitude dans la nature, Voltaire rejette la part de cet héritage collectif dans lequel il ne se reconnaît pas. Au-delà de lui, ce sont toutes les nations aux mœurs policées, tous les occidentaux et, en somme, la race blanche, qui affirment de fait leur supériorité, qui se considèrent supérieurs à cet état de nature grégaire des sauvages, dont ils n'épousent pas les principes du bonheur. De fait, cette distinction entre les préférences des sauvages et celles des personnes symbolisées par Voltaire introduit une évidente inégalité entre les hommes. Ses écrits sont sans équivoques sur la dépréciation des Noirs : « Si leur intelligence n'est pas d'une autre espèce que notre entendement, elle est fort inférieure ».²⁴⁴ Dans *Candide*, l'intérêt qu'il porte au Noir est davantage fondé sur

²⁴³ . Voltaire, « Des sauvages », *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* [1756], Paris, Garnier, 1983, T. I, p. 56.

²⁴⁴ . Voltaire, *Essai sur les mœurs*, tome II, Paris, Garnier, 1983, p. 805.

son statut d'esclave. Il fait exposer par le nègre de Surinam la contradiction entre son état d'esclave et les préceptes occidentaux : « Les fétiches hollandais qui m'ont converti me disent tous les dimanches que nous sommes tous enfants d'Adam, Blancs et Noirs. Je ne suis pas généalogiste ; mais si ces prêcheurs disent vrai, nous sommes tous cousins issus de germains. Or vous m'avouerez qu'on ne peut pas en user avec ses parents d'une manière plus horrible ». ²⁴⁵ Mais, poursuivant son discours, Voltaire s'empresse d'adopter une position qui justifie l'asservissement de l'homme noir et laisse à la postérité l'idée d'une représentation nuancée – à la fois constructive ²⁴⁶ et déconstructive ²⁴⁷ – de celui-ci : « Nous n'achetons d'esclaves que chez les Nègres. On nous reproche ce commerce : un peuple qui trafique ses enfants est plus condamnable que l'acheteur : ce négoce démontre notre supériorité ; celui qui se donne un maître était né pour en avoir ». ²⁴⁸

²⁴⁵ . Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Gallimard, 1992, p. 93.

²⁴⁶ . « Ils sont hommes comme nous, ils sont rachetés du sang d'un Dieu mort pour eux, et ensuite on les fait travailler comme des bêtes de somme », *Essai sur les mœurs*, p. 379.

²⁴⁷ . « Ils combinent peu et ne paraissent pas faits ni pour les avantages ni pour les abus de notre philosophie », *Essai*, p. 379.

²⁴⁸ . Voltaire, *Idem*, p. 805.

La dénonciation de l'esclavage fixe la plupart des écrits du XVIII^e siècle qui évoquent la question du Noir. La mobilisation de Condorcet s'oriente vers une défense de la valeur des droits de l'homme et de la liberté dont le Noir est en droit de jouir pleinement. L'engagement de Condorcet tend à faire de cet Autre, un être humain à part entière, auquel il importe de reconnaître les mêmes droits que ceux de l'homme Blanc. Aux Noirs, il s'adresse en des termes clairs :

Quoique je ne sois pas de la même couleur que vous, je vous ai toujours regardés comme mes frères. La nature vous a formés pour avoir le même esprit, la même raison, les mêmes vertus que les Blancs. [...] je sais combien de fois votre fidélité, votre courage ont fait rougir vos maîtres [...]. Mais cette injustice n'a été pour moi qu'une raison de plus pour prendre, dans un pays libre, la défense de la liberté des hommes.²⁴⁹

Comme ses pairs, Condorcet est caractérisé par un esprit en mutation constante, tant le siècle est parcouru d'événements qui ne manquent pas d'éveiller sa sensibilité. Certes, il adhère au « projet d'adoucir l'esclavage » (112) qui, pour des motivations à l'évidence purement économiques, ne l'amène pas à remettre radicalement en question la relation maîtres/esclaves. Mais il conçoit et défend la valeur des droits de l'homme et celle de l'humanité

²⁴⁹ . Condorcet, *Réflexions sur l'esclavage des nègres*, Paris, Mille et Une Nuits, 2001, p. 60.

totale de l'autre, à un moment où la pensée collective européenne et française s'oriente vers leur reconnaissance. Il refuse et dénonce l'esclavage :

On dit, pour excuser l'esclavage des Nègres en Afrique, que ces malheureux sont, ou des criminels condamnés au dernier supplice, ou des prisonniers de guerre, qui seraient mis à mort s'ils n'étaient pas achetés par les Européens. D'après ce raisonnement, quelques écrivains nous présentent la traite des Nègres comme étant presque un acte d'humanité. Mais nous observons : I. Que ce fait n'est pas prouvé, et n'est pas même vraisemblable [...] En supposant qu'on sauve la vie des Nègres qu'on achète, on ne commet pas moins un crime en l'achetant, si c'est pour le revendre ou le réduire en esclavage. (112)

L'on retrouve dans ce propos, les signes de l'engagement manifeste de certains écrivains du siècle des Lumières à l'encontre de l'entreprise dépréciative de l'homme Noir.

Comment à son tour Rousseau s'engage-t-il dans cette représentation du Noir dans la littérature des Lumières ?

La position du philosophe reste imprécise, comme celle de Voltaire, lorsqu'il infériorise le Noir – à dessein ou dans un souci d'objectivité scientifique : « Il paraît encore que l'organisation du cerveau est moins parfaite aux deux extrêmes. Les Nègres ni les Lapons n'ont pas le sens des Européens. Si je veux donc que mon élève puisse être habitant de la terre, je le prendrai dans une zone tempérée, en

France, par exemple, plutôt qu'ailleurs ».²⁵⁰ En outre, le Noir se rattacherait à une des branches – peu émancipée – de l'espèce humaine. En cela, l'opinion de Rousseau rejoint celle de Voltaire qui doute que le Noir soit un être humain accompli et vertueux. Sa compassion transparaît essentiellement dans sa profession en faveur d'un état de nature perdu ou mythique, sorte de nostalgie d'un âge resté dans l'enfance de l'humanité : « Je me demande si jamais on a ouï dire qu'un sauvage en liberté ait seulement songé à se plaindre de la vie et à se donner la mort ? ».²⁵¹ Pourtant, dans son *Discours*,²⁵² Rousseau reconnaît l'existence d'une inégalité entre les hommes dans la société. Cette inégalité qui a chez lui des bases économiques, et non raciales, serait à l'origine de la création du statut de maîtres et d'esclaves. La réaction de Bernardin de Saint-Pierre face à Rousseau dans ce débat sur la condition du Noir exprime son mécontentement et réintroduit la question de l'esclavage : « Je suis fâché que les philosophes, qui combattent des abus avec tant de courage, n'aient que peu parlé de l'esclavage, ou du moins

²⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Livre I, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 56.

²⁵¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755 (I), Oxford, Oxford University Press, 1922, p. 42.

²⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine*.

que pour en plaisanter ». ²⁵³ Bernardin de Saint-Pierre connaît le Noir à qui il reconnaît des qualités que lui ont confirmé son voyage en Île-de-France et sa fréquentation de l'Autre. Ainsi, refuse-t-il toutes les formes d'outrages qui lui sont faites.

Vérités et contre vérités voisinent sur le compte du Noir, dans un contexte de confrontation entre réel et imaginaire et dans le sens d'une quête de la vérité. Les écrivains des Lumières ont à la fois adhéré à des mythes et cultivé des préjugés sur l'Africain, sans parvenir à maintenir l'équilibre entre fictions, témoignages, fantômes, fantastique et vérité. Les intellectuels, écrivains et philosophes, notamment pour ceux qui s'intéressent à la question de l'homme noir, sont enclins à céder à des influences idéologiques qui déterminent au reste leurs positions respectives dans la société.

Les textes qui servent de supports à la représentation de l'Africain ou de l'Autre au XVIII^e siècle sont essentiellement des fictions qui n'en sont pas moins de véritables traités de philosophie sociale. Les traités scientifiques, les dictionnaires, les récits de voyages autres qu'utopiques et les récits d'explorateurs et de navigateurs ne servent que de sources premières à l'inspiration littéraire des écrivains. Par ailleurs, la représentation de l'Africain est marquée par les débats autour de la question de l'esclavage. Comme nous

²⁵³ . Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Île de France*, C.C., vol. I, Paris, Dupont, 1826, p. 162.

l'avons noté, les perceptions enregistrées sont diversifiées, constructives pour les unes, déconstructives pour les autres. Alors que les premières thèses travaillent à affranchir le Noir des préjugés sur sa personne et sur sa condition élémentaire d'individu sans droit, les thèses dépréciatives font le lit de la colonisation ; de même, le discours religieux a apprêté les conditions de la réduction du Noir à l'esclavage.

Dans les textes de quelques philosophes du siècle des Lumières, il apparaît que la littérature se fixe des règles d'écriture – comme par exemple la construction et la déconstruction de l'image du Noir – ; mais aucune limite n'est observée dans l'excès dans lequel tombent certaines représentations. Cet excès, généralement inconscient ou simplement involontaire, est le fait d'une trahison de la représentation de l'autre, malgré les bonnes intentions des auteurs en question. Il est question d'excès chez Condorcet, dans la compassion et la fraternisation pour et avec l'homme noir, mais également d'excès chez Montesquieu et Voltaire pour lesquels le Noir incarnerait une variante de l'espèce humaine attardée. La fiction et la part de vécu nourrissent, même chez ceux qui effectuent le déplacement de l'Afrique à travers de longues expéditions, une volonté encline à la sincérité du propos, sans qu'il y ait forcément un désir de duperie et de trahison ; en fait, tout est discours.

La référentialité de la ville dans la poésie ivoirienne

CISSE Alhassane Daouda

Hölderlin disait :

« C'est poétiquement que l'homme habite la terre ».

Les poètes ont de tous temps célébré la ville. Dès le XVI^e siècle Mellin de ST Gelais évoquait dans l'un des premiers sonnets de la poésie française : « les cygnes blancs le long de la Tamise » et Mallarmé qui qui s'est marié à Londres le 10 Août 1863, a gardé un vif souvenir des brumes anglaises: « j'ai revu par la fenêtre ces arbres malades du square désert... »

Dans Ethiopiques, Senghor a été séduit par New York :
New York ! D'abord j'ai été confondu par ta beauté, ces grandes filles d'or aux jambes longues.

Si timide d'abord devant tes yeux de métal bleu, ton sourire de givre.

Dans Cahier d'un retour au pays natal, Césaire,
« nouvel Ulysse d'une anti-Odyssée, revient à son Ithaque et descend dans l'enfer colonial »¹, avec sa description dysphorique de Fort de France :

Au bout du petit matin, cette ville plate-étalée,
trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée [...] [...] [...]

¹ Pagenaux (Daniel-Henri). *Les ailes des mots*, Paris, l'Harmattan, 1994, P. 139.

Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens (...)

(...) à côté de son vrai cri².....

et surtout l'épisode dégradant de la rue paille, emblématique de l'île tout entière :

Et une honte, cette rue Paille,

[...][...] [...]

Ici il n'y a que des toits de paille que l'embrun a brunis et que le vent épile.

Tout le monde la méprise la rue Paille. C'est là que la jeunesse du bourg se débauche. C'est là surtout que la mer déverse ses immondices, ses chats morts et ses chiens crevés. Car la rue débouche sur la plage (...) une détresse cette page elle aussi, avec ses tas d'ordure pourrissant, ses croupes furtives qui se soulagent, et le sable est noir, funèbre ou n'a jamais vu un sable si noir³.

Rien de tel dans la poésie ivoirienne. Cependant, l'évocation de la ville en tant qu'espace est manifeste. Certes, la poésie marque une rupture par rapport au roman surtout

² Césaire (Aimé). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, P. 8-9.

³ idem, *ibidem*, p. 19.

dans la période 1950-1960 où les romanciers insistent sur l'opposition entre la ville européenne et la ville indigène.

Dans la poésie ivoirienne, l'évocation de la ville se caractérise par le refus de la gratuité, du détail, du chatolement, bref, du spectacle pour lui-même !

I- les villes "réelles" évoquées

Dans la poésie ivoirienne, il n'y a pas de portrait de ville à proprement parler. Les poètes, ici, n'ont aucune ville pour centre, scène ou décor. Mais un certain nombre d'indices localisateurs inscrivent la Côte d'Ivoire comme territoire, c'est-à-dire un espace géographique, expression d'un sentiment d'appartenance à un lieu propre à un groupe donné :

Aujourd'hui
Nos chemins de traverse
D'Abidjan à Koupéla sont recouverts de cendres et de
larmes
[...][...] [...].

Nos chemins de jeu avec leurs haltes improvisées.

De Bouaké à Korhogo de Ferké à Bobo⁴

La Côte d'Ivoire est également évoquée dans :

Mayo la fière

Orgueilleuse petite cité⁵

et

Me voici sur le sol de Zatry, grand Zatry

Ou

(...) mes globules rouges (...)

Abandonnés à la lisière de Bouna⁶

Les villes mentionnées ne sont non seulement pas décrites, mais en plus les poètes ne leur attribuent ni un nom fictif ni un nom symbolique. Leur désignation en tant que telle reste donc fortement référentielle.

La ville "réelle" explicitement évoquée dans la poésie ivoirienne est, Abidjan :

Abidjan ville épanouie⁷

⁴ Boni (Tanella). *Il n'y a pas de parole heureuse*, Limoges, le bruit des autres, 1997, P. 50

⁵ Zadi (Bottey Zaourou). *Fer de lance*, NEI/NETER, Abidjan, 2002. p. 133 et 149.

⁶ Anouma (Joseph). *L'Elytre incendiaire* NEI, 1996, P 85

Et
Hier quartier Biafrais
A Koumassi
Aujourd'hui⁸

On sait que le quartier Biafrais à Treichville et Koumassi sont deux communes du district d'Abidjan.

Quelquefois, on reconnaît Abidjan à l'évocation d'une fonction, propre à l'une de ses communes :

Au cimetière d'Adjamé
Nos morts sont anonymes⁹

Dans la poésie ivoirienne, ni ses grands immeubles modernes ni ses magasins de luxe ne nous sont décrits ne sont exprimés que les attributs signifiants de sa fonction de capitale.

Je voudrais à présent parler d'un locus celui de Véronique Tadjo dans *Laterite*¹⁰.

Le lieu est un mot très utilisé dans le langage courant. Il représente tout ce qui nous entoure : le milieu où chacun de

⁷ Bognini (Joseph). *Ce dur appel de l'espoir*, Paris, Présence Africaine, 1990, P. 16

⁸ Anouma (Joseph). *L'Enfer géosynclinal*, Abidjan CEDA/NEA/FRAT. MAT, 1985, P.446

⁹ Idem, *ibidem*, P.46

nous vit sa propre vie quotidienne. C'est un élément essentiel de la structuration de l'espace de notre quotidien :

Il concerne un espace réduit, mais bien défini et non sans quelque étendue : la maison, le champ, la rue, la place... il associe des groupes de petites dimensions mais de forte cohérence : même fréquentation quotidienne. Il implique une très grande personnalisation des perceptions spontanées avec de nettes délimitations, des frontières sans équivoque¹¹ .

A l'aide de termes révélateurs, j'essaierai de montrer que Latérite se situe dans un lieu et un temps donnés.

Il s'agira, en fait de déterminer l'enracinement de l'œuvre dans un lieu (Korhogo) en relevant les références textuelles qui permettent d'identifier le contexte énonciation. Elles seront de deux ordres : les contraintes géographiques (climat) et les contraintes ethno-sociologiques.

II- KORHOGO DANS LATERITE

Dans laterite¹² Véronique Tadjo dit et donne sens à une terre : Korhogo ! En effet on y trouve un ensemble de

¹¹ Fremont (A) *La région espace vécu*, Paris, PUT, 1976.

références situationnelles d'ordre climatique et traditionnel qui permettent de circonscrire l'univers de référence sénoufo.

1/ Les contraintes géographiques

Le décor omniprésent est déjà signifié par le titre :
Latérite.

C'est ici que je veux
M'allonger
Et puiser ma beauté
C'est à côté du mont
Et sous cette terre rouge
Que je veux retrouver
Les secrets enterrés¹³

Ici, les occurrences mont et terre rouge désignent Korhogo dont on connaît le mont et la terre rouge, caractéristique géomorphologique des sols ferrallitiques du Nord.

L'univers référentiel est une région tropicale de type sahélien. La caractéristique du climat dans cette région c'est la chaleur.

Dans Latérite, la présence du soleil est manifeste :

¹³ idem, ibidem, p.33

La chaleur paralysait les hommes et les choses
comme si plus rien ne devait reprendre vie.

Il faisait si chaud que le soleil restait planté au beau
milieu du jour.

(...) (...) (...) ¹⁴.

Le soleil est marqué par ses effets : fournaise intense
(p. 18) ; asphalte fumant (P. 24) ; horizon en feu (p. 25).

La saison sèche est le cadre de l'action : feux de
brousse (p. 29), sol aride des terres désertiques (p. 75). C'est
la chaleur qui fait de Korhogo une "ville cruelle" : été de la
ville (p. 38) ; sous le soleil de plomb, plus rien n'avait de
sens (p.9). C'est dans ce cadre où "il semblait que tout allait
finir et que rien ne pouvait commencer" (p.9) là où se mêlent
réel et fantaisie, passé et présent, joies et peines, contées une
fois pour toutes, comme éternisées par la force d'une Parole :

Raconte-moi

La parole du griot

Qui chante l'Afrique

Des temps immémoriaux ¹⁵

¹⁴ idem, ibidem, p.7

¹⁵ idem, ibidem, p.30

Cette voix est celle d'une femme, elle raconte une histoire d'amour qui ne se dissocie pas de cette terre, avec laquelle l'homme aimé se trouve largement confondu :

Tu es esprit du masque
Célébrant les initiés
Tu es la terre rouge
Fertile de chants amers¹⁶

A cet homme mêlé à sa terre, la femme adresse un chant d'amour et de désir :

Viens te rincer
Dans mes bras tièdes
Et dans le tourbillon
De nos cœurs
Déposer ta semence¹⁷

Mais elle lui demande aussi de l'initier au monde, celui de la tradition :

Apprends-moi
L'air des prairies bleues
Et souffle à mon oreille
Ton haleine princière

¹⁶ idem, ibidem, p.13

¹⁷ idem, ibidem, p.39

Il y a tant de mots

Sous la poussière¹⁸

Même s'il ne reste plus au cœur "qu'un bout de terre calcinée", le soleil revient et la voix se déclare prête à "connaître son âme".

La poésie ici rejoint et justifie une règle de vie : vivre l'ici et vouloir dire l'ici sans aller vers d'illusoires ailleurs. C'est de cette façon que Véronique Tadjo a fait de la petite terre du Nord de la Côte d'Ivoire une terre non d'adoption mais choisie. C'est bien connu, tout espace attend son poète, celui qui lui donne sa dimension humaine.

Les occurrences permettent aussi, outre de situer le cadre physique, de placer l'héroïne dans un milieu en rapport avec les mœurs du contexte d'énonciation.

2/ Les contraintes ethno-sociologiques

Le trait le plus marquant de la société sénoufo demeure sans contexte l'initiation au Poro:

et la flûte qu'on entend
vient tout droit

¹⁸ idem, ibidem, p.29

du poro¹⁹

Les données sociales sénoufo sont d'un intérêt capital dans Latérite. On y note des coutumes qui constituent des traits caractéristiques de l'univers référentiel :

Dans la nuit noire déserte,

Sorciers occultes

Et sacrifices rituels

Les Dieux sont là

A guetter l'inconnu²⁰

ou

Elle parlerait d'une voix monotone et basse comme on chuchote encore dans les hauts bois sacrés.²¹

Il en est de même de certains aliments, instruments, propres aux sénoufos : « les balafons venaient à peine de s'arrêter » (p.32) ; " les mangues donneront un jus épais et les Calebasses seront pleines de mil et de maïs frais" (p.50) ; "drapé dans son boulon aux multiples couleurs" (p.54).

La superstition se poursuit par la croyance aux faits prémonitoires :

Fallait-il que tu meures

Pour que je renaisse ?²²

¹⁹ idem, ibidem, p.92

²⁰ idem, ibidem, p.82

²¹ idem, ibidem, p.59

²² idem, ibidem, p.63

Tous ces éléments définissent l'identité culturelle d'un groupe humain enraciné dans son milieu même s'il reste vrai que tous ces items ne peuvent suffire à déterminer seulement l'univers culturel de référence.

Bien qu'originale, la description de Korhogo, reste ici fonctionnelle et ne prend sens que par rapport à la personnalité et à l'aventure de l'héroïne qui occupent le premier plan.

A travers cette poésie, Véronique Tadjou recompose un territoire et met son imagination au service d'une exploration qui est dévoilement de l'être et révélation du réel.

Tout comme Miguel Torga, leader des lettres portugaises qui a pu dire :

J'aimerais que mes mots soient comme des réalités physiques, les bruyères fleuries, la blancheur des bornes géodésiques et les chaumes dorés tenant lieu dans la phrase de sujet, de verbe et de complément,

Véronique Tadjou montre bien qu'il y a des façons de dire sa terre, de l'écrire avec des mots, pour ainsi dire, telluriques qui sont les pierres d'un texte-terre.

POSTFACE

Par N'GORAN K. David

La géocritique, sans être une panacée à notre vertige, vient au moins, ouvrir une voie, permettant de poser la littérature comme une des clés les plus efficaces de lecture du monde. Elle postule trois principes :

A) **la spatio-temporalité** qui propose une étude de l'espace absolument lié à son binôme temps. Ainsi, autant Karl Haushofer conçoit la *géopolitique*, à peu près dans les mêmes conditions que Fernand Braudel initiant *la géohistoire*, derrière les fils de fer barbelés d'un camp de concentration, autant, la géocritique, appliquée au corpus africain, partirait du principe de l'isotopie à l'expérience de l'isotropie. [L'isotopie étant la caractéristique de l'espace géographique au sens euclidien, en tant qu'égal à toutes ses parties, et l'isotropie selon l'acception de Bertrand Westphal comme le propre d'un espace objet de mouvements, de tensions, qu'aucun ordre supérieur ne vient assujettir à une hiérarchie]. Tel me semble être l'approche de Caroline Giguère à travers son analyse de «la place manquante : la mémoire dévastée chez Kossi Effoui », tout comme Cissé Idriss, traitant de « la sémiologie sociale de la ville dans l'écriture romanesque de

Sony Labou Tans'i », ou de Sylla Abdoulaye à travers sa géocritique de l'espace-temps colonial qu'il a abordé en termes de « topocides d'un chronotope biomimétique », ou encore de Diandué Parfait, à propos de « labilité mémorielle et spatialité : topanalyse d'un locus diffracté ».

B) **La transgressivité** recommande de faire de tout espace un ensemble fluide. Dans ce sens il n'existe pas de normes uniques de la question spatiale, mais plutôt des normes, telles qu'elles partent de la mesure à la démesure, prenant en compte, aussi bien les lieux que les non-lieux au point de donner l'impression d'une « pantopie », comme dirait Michel Serres, c'est-à-dire : « un espace total, lieu de tous les lieux en un lieu et chaque lieu en tous les lieux ». C'est, sans doute ainsi qu'Adama Coulibaly parle des « non-lieux dans le roman africain postcolonial : formes et enjeux », et que Coulibaly Daouda analyse l'espace hyperbate sous l'angle d'une transgressivité des frontières (in La représentation de l'Afrique dans Heart of Darkness de Joseph Conrad), quand j'esquisse moi-même les conditions de possibilité d'une géographie littéraire à travers une poétique de la frontière du champ littéraire, et que Tououi-bi Ernest pose la problématique d'un dynamitage socio-spatial du conte africain, et que Brou Angoran, tout comme Germain

N'guessan ont repéré l'Afrique dans l'imaginaire américain (Brésil, Usa).

C) **La référentialité** qui interroge le lien entre le réel et la fiction, entre les espaces du monde et les espaces du texte. Ici, Maëline Le lay, J-M kouakou, Kossi Souley Gbeto, Traoré François Bruno et Cissé Alhassane, ont tour à tour réfléchi sur les modalités par lesquelles un rapport, qu'il soit de ségrégation, d'intégration ou de nécessité pourrait exister entre les différents mondes du réel, du vraisemblable, de la fiction, de la présentation ou de la ré-présentation.

Plus particulièrement, cette dernière tendance de la géocritique entraîne une autre problématique chère aux littératures et aux sciences humaines dont le régime de positivité s'articule autour de la preuve par l'utilité, posant ainsi l'équation du rapport entre littérature et société. Aussi, avons-nous soulevé un ensemble d'interrogations formulées différemment sous les formes de

- que peut la littérature aujourd'hui ? – A propos du corpus africain, doit-on postuler un échec de la fiction sur le réel ? – Comment peut-on définir l'intention de la représentation ?

Je crois avec Edouard Glissant que la fonction actuelle de la littérature, c'est de secourir le réel.

Ce qui revient avant tout à secourir la science en tant qu'instance dominante de production ou de reproduction.

C'est pourquoi, avant la lettre, la fiction permet de faire l'expérience de la relativité par opposition à Euclide ou à Auguste Comte. Par le fait même, la géocritique intègre la fiction à la géographie comme auparavant la littérature l'intégra à l'anthropologie, puis à l'histoire.

La littérature permet enfin de secourir la société réelle, comme dit Glissant dans Introduction à une poétique du divers, c'est de renverser la vapeur poétique, c'est-à-dire les imaginaires conçus jusque là qui s'avèrent dangereuses (...) renverser l'ordre des choses, c'est dire aux « humanités » que l'autre n'est pas l'ennemi et que le différent ne m'érode pas, que si je change à son contact, cela veut dire que je me dilue en lui...

En reconvertissant les fixités comme « territoire – terre élue », « racine pure, origine authentique », en fluidité, car tel semble être une des causes principales des ravages et des désastres du monde. Pour tout ceci, il semble que le rôle et la fonction de la littérature c'est justement de proposer une nouvelle mesure de l'homme et du monde à partir de l'imaginaire, c'est-à-dire, sa démesure espace-temps.

TABLE DES MATIERES

A- LA SPATIO-TEMPORALITE-----24

Caroline GIGUÈRE, En coulisse des lieux de mémoire dans
La fabrique de cérémonies de Kossi Efoui-----25

CISSE Idriss, La sémiologie sociale de la ville dans l'œuvre
romanesque de SONY LABOU TANSI-----49

Abdoulaye SYLLA, Topocide d'un chronotope
biomimétique : (géo)critique de l'espace-temps colonial-----68

DIANDUE BI Kacou Parfait, « Labilité mémorielle et
spatialité : topanalyse d'un locus diffracté »-----118

B- LA TRANSGRESSIVITE -----133

Dr. David K. N'goran, Les Frontières du champ ou nouvelle
carte d'Afrique -----134

COULIBALY Daouda , La « re-présentation » de l’Afrique dans Heart of Darkness de Joseph Conrad -----	159
Ernest Irié TOUOUI BI , du cercle traditionnel de conte aux nouvelles formes de diffusion du conte africain : problématique d’un dynamitage socio spatial -----	171
Dr. BROU ANGORAN Adjoua Anasthasie , Evocation de l’Afrique dans la poésie brésilienne : choix et implication -----	200
Kouadio Germain N’GUESSAN , Singing Africa in Black Poetry of the Harlem Renaissance -----	220
C- LA REFERENTIALITE -----	234
Maëline LE LAY , Géocritique de la République Démocratique du Congo -----	235
Jean-Marie KOUAKOU , L’espace de la representation dans et l’aube se leva (FATOU KEITA) -----	277
Kossi Souley GBETO , Invraisemblance et figuration de la spatialité dans l’écriture tansienne. -----	309

François Bruno TRAORE , Référentialité et enjeux de la construction de l’Afrique dans la littérature française des lumières -----	340
CISSE Alhassane Daouda , La référentialité de la ville dans la poésie ivoirienne -----	372



Initiée par Bertrand Westphal à l'Université de Limoges, la Géocritique est une approche sémio comparatiste relevant des théories postmodernes. Elle est une lecture critique des productions littéraires et artistiques dans leur fusion générique. C'est pourquoi elle est une démarche comparatiste donc transdisciplinaire dans les rapports qu'elle établit entre les Littératures et les Arts, entre la Littérature et des sciences connexes comme la géographie. Elle est tout aussi trans-catégorielle eu égard à la fusion du temps et de l'espace qu'elle opère tout comme les espaces qu'elle transmute. Depuis, La Géocritique mode d'emploi (Westphal : 2000) en passant par Topolectes1 (Diandué : 2005) pour aboutir à Géocritique (Westphal : 2007), l'aventure de la Géocritique continue pour interroger l'Afrique dans ce colloque tout en s'interrogeant sur elle.