

2018-01-12

Poétique des frontières dans le roman francophone africain et caribéen

Kudi, Michael Dodzi

Kudi, M. D. (2018). Poétique des frontières dans le roman francophone africain et caribéen (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from

<https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/5433

<http://hdl.handle.net/1880/106352>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Poétique des frontières dans le roman francophone africain et caribéen

by

Michael Dodzi Kudi

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

JANUARY, 2018

© Michael Dodzi Kudi 2018

RÉSUMÉ

Cette étude examine les interactions dans l'univers romanesque entre le récit et les autres formes d'expressions artistiques et médiatiques, et interroge les corrélations entre fiction et non-fiction. Dans le contexte des nouvelles tendances de la littérature francophone depuis les années 90 où le roman devient un genre sans limite, ce travail interroge la reconfiguration de l'espace discursif du roman francophone fait d'interactions et de transgressions. Il se focalise sur le mélange des genres, l'interaction entre récit essentiellement fictif et appareil paratextuel (titre, préface, postface, notes infrapaginales, etc.), le texte fictif et les formes d'expression médiatique, et la violence qui caractérise les composantes de la narration. Le corpus est constitué de six romans de six différents auteurs de l'Afrique subsaharienne et d'Haïti, choix informé par le désir de comparer l'esthétique des auteurs de différentes périodes, ainsi que des deux espaces qui se rapprochent notamment sur le plan culturel et socio-politique. La réflexion se nourrit principalement de la perspective dialogique de Mikhaïl Bakhtine et des concepts de l'intertextualité, de l'intermédialité et de la mosaïque, qui portent notamment sur l'interaction de différents discours, voix, et genres, et mettent en valeur leurs relations conflictuelles et complémentaires. Il ressort des analyses que, compte tenu des nouvelles formes de media, de technologie de communication et de la nouvelle culture de mobilité qui bannissent les frontières, on assiste de plus en plus à la perte d'identité et à la création d'univers fictionnels éclatés. En plus, la transgression des pratiques discursives et la subversion des ordres établis facilitent la décompartmentalisation de l'expression littéraire, l'expansion de son horizon et l'abolition de ses frontières, lui donnant, ce faisant, une perspective transfrontalière, voire globale. De ce fait, la notion de frontière dans le roman francophone contemporain dépasse le statut de thème et devient plutôt une grille d'analyse.

Mots clefs : *frontière, roman francophone, reconfiguration, interaction, interdépendance, transgression*

ABSTRACT

This study explores, on the one hand, the interactions between narratives and other art and media forms within the narrative and, on the other, the correlation between fiction and non-fiction. Within the context of new trends in francophone literature since the 90s where the novel has become a genre without limit, the work interrogates the reconfiguration of discursive space of the francophone novel made of interactions and transgressions. It focalises on the mixture of genres, the interaction between the fictional text and the paratextual elements (title, preface, postface, foot and endnotes etc.), the narrative text and media forms of expression, and the violence which characterises the elements of narration. The study is based on six novels of six different writers of sub-Saharan Africa and Haiti. This choice is informed by the desire to compare the aesthetics of these writers of different periods, as well as that of the two territories identified notably by cultural and sociological resemblance. This study will be conducted in the light of a comparative research methodology, using elements of the theory of dialogism of Mikhail Bakhtin, coupled with the concepts of intertextuality, intermediality, and the mosaic which deal basically with the interaction of various discourses, voices, and genres, bringing out the conflicting and complementing relationship within a shared space. The analysis reveals that current media and technological advancement and improved culture of mobility which have banished frontiers, account for the loss identities and the creation multifaceted space in literary works. Besides, the fashionable transgression of discursive practices and subversion of established orders have decompartmentalised the literary expression, widening its horizons and giving it a global and a transfrontiers outlook. To this end, the notion of frontiers in the contemporary francophone novel surpasses the status of a theme and imposes itself rather as a framework for the reading of the novel.

Key words : *frontier, francophone novel, reconfiguration, interaction, interdependence, transgression*

REMERCIEMENTS

*J'ai vu plus loin que les autres parce que je me suis
juché sur les épaules de géants. Isaac Newton*

Nous tenons à remercier tout premièrement et très sincèrement notre directeur de thèse, le Professeur. Sélom Komlan Gbanou dont l'expérience, le savoir-faire et la patience ont permis à ce travail de voir le jour. Nous sommes également très reconnaissant aux deux autres membres du comité de thèse, les Professeurs. Ozouf S. Amedegnato et Amal Madibbo, qui, avec bonne volonté, ont collaboré avec notre directeur de thèse pour guider nos pas pendant les moments les plus difficiles pour réaliser ce travail. Malgré leurs nombreuses obligations, ils ont eu le temps de lire et de corriger minutieusement ce travail. Leurs sagesses, conseils et reproches constructifs nous ont été très bénéfiques.

Nos remerciements sont aussi adressés à nos 'pères' et collègues du département de français à l'Université de Cape Coast, le Professeur Atta Britwum et l'ancien Vice Chancelier de l'Université le Professeur Domwin D. Kuupole, les Docteurs Sylvester Krakue, Edem K. Bakah, Alfredina Kuupole, Kofi Koda, Anthoine De-Souza, Baba Haruna, Ofosu Addo-Danquah, Alexander Kwawu, Moussa Traore, Gli Mawuyra, Paul Agobia, Angelinus Negedu et tout le personnel administratif du département, qui, d'une façon ou d'une autre, nous ont apporté leurs supports durant ce parcours académique.

Nous tenons à remercier sincèrement le département, l'ancien FIS (Français, Italien et Espagnol) de l'Université de Calgary, Faculty of Graduate Studies et toutes autres entités qui nous ont offert une bourse pour entreprendre ce travail de recherche. Nous savons gré au corps enseignant du FIS, surtout aux Professeurs Ken Brown, Eileen Lohka, Dan Maher, Pierre-Yves Mocquais, Dominique Perron, Jean-François Richer, Rachel Schmidt, Louis Torres, Devika Vijayan, Anthony Wall, sans oublier le corps administratif : Valère Gagnon, Federica Gowen, Katherine Guevara, Micheline Lee, Tamara Schurch, Carole Taylor et bien d'autres dont l'encadrement, les conseils ou les encouragements nous ont été très utiles. Nous n'oublierons pas de reconnaître l'effort, l'amour et les encouragements de plusieurs de nos collègues tels que Awa Mfossi, Rose Fernanto, Roberto Ayala, Francis Apasu, Alfred Mulinda, Harriet Haggerty, Anna Pletnyova, Brandee Strickland Yulia Motuz, Victor Bedoya, Juan Manuel Martinez, Fanny Macé, Philothé Kabasele, Mariama Zaami, Cosmas Dery. Certains, en dehors

de leur programme très chargé, ont accepté de lire notre travail, d'autres ont été une grande source de motivation et de support moral. Je dis merci à tous.

Je suis fortement endetté envers Doris Mawuse Akuaku, envers la communauté ghanéenne de Calgary : M. et Madame Kumah, Benjamin Bey, Raymond Asamoah Barnieh, Kamal Mohammed, Esinu Sewornu, Silas Adiko, Martha Donkor, Peter Darkwa, Charles Odame, Samuel Abassah. À mes frères et sœurs EUedukor au Ghana, Fofa Faith Bissi, Justus Deikumah, Selorm Akaba, Manasseh Amu, Francis Arku (Panglos), Prosper Adotey, Samuel Agblorti, Sefadzi et Doh Amafu, Forson Akpakpa, Afi et Selase Kudi, Delight Akpabla, Julius Amanku, Seth Cleland. Malgré leurs lourds engagements, ils ont toujours répondu à mes appels de loin. Merci également à M. Agbadey, à M. Amanku, au Dr. E. L. Quartey, parce que vous avez cru en nous. Notre liste ne peut pas être exhaustive. Nous sommes sincèrement redevable à toutes personnes de proche et de loin, qui ont contribué de diverses manières à la réalisation de ce travail.

DÉDICACE

Aux familles : KUDI et DEKU,
À Elorm, Seyram, Dagbe Neva
À celle qui les a portés

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
REMERCIEMENTS	iii
DÉDICACE	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
Introduction générale : Notion de frontière et littérature francophone	9
0.1. Contextualisation	9
0.2. Problématisation du sujet	13
0.3. Hypothèses de recherche	15
0.3.1. La situation de l'entre-deux	15
0.3.2. L'autonomie et l'interdépendance	16
0.3.3. Passages et transgression des frontières	16
0.4. Cadre théorique	17
0.5. Démarche méthodologique	20
0.6. Corpus et champs d'études	21
0.7. Structure et présentation du travail	23
Première partie : Littérature francophone et renouveau esthétique : vers une esthétique des frontières	25
1.0 Chapitre 1 : Littérature francophone : État des lieux et problématique des frontières	26
1.1. Parcours historique et renouveau dans les nouvelles écritures africaines de langue française	26
1.1.1. De la littérature coloniale à la littérature l'anti-coloniale	28
1.1.2. Le roman postindépendance	37
1.1.3. La génération de la 'post-colonie'	42
1.2. Littérature haïtienne d'expression française : brève présentation historique	48
1.2.1. Période coloniale	48
1.2.2. Naissance d'une littérature	50
1.2.3. Les différents mouvements : le roman haïtien à travers l'histoire	54
1.3. Critique littéraire francophone et concept de frontières géopoétiques	59
2.0 Chapitre 2 : Géographies de l'écrivain et écritures des frontières	70
2.1. Écrire hors des frontières : de l'écrivain dé-paysé à l'écriture des frontières	70
2.1.1. L'écriture métisse	75
2.1.2. L'écriture errante	79
2.1.3. L'écriture des déchirures	83
2.1.4. L'écriture « sankofa »	89

2.2.	Écrire de l'intérieur des frontières.....	93
2.2.1.	Écrire Haïti de l'intérieur.....	94
2.2.2.	Écrire l'Afrique de l'intérieur	99
Deuxième partie : Fonds dialogiques dans le roman francophone.....		105
3.0	Chapitre 3 : Le roman : genre sans frontières.....	108
3.1.	Roman et illusion d'homogénéité.....	108
3.1.1.	Chapitrage et fausses nouvelles	109
3.1.1.1.	Découpage narratif	111
3.1.1.2.	Fausse autonomie textuelle	121
3.2.	'Roman' au miroir du roman: évolutions du genre	136
3.2.1.	Franketienne : Le spiraliste	140
3.2.2.	Prose et poésie : L'Énigme du retour	152
4.0	Chapitre 4 : Espace discursif : textes, paratextes et intertextes.....	162
4.1.	Récits et textes limitrophes : énoncés paratextuels.....	164
4.1.1.	Titres et exergues	166
4.1.1.1.	<i>Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire</i>	167
4.1.1.2.	<i>Le Chercheur d'Afriques</i>	169
4.1.1.3.	<i>Les Aubes écarlates</i>	170
4.1.1.4.	<i>Mûr à crever</i>	174
4.1.1.5.	<i>L'Énigme du retour</i>	176
4.1.1.6.	<i>Un alligator nommé Rosa</i>	177
4.1.2.	Préfaces et postfaces	178
4.1.2.1.	<i>Les Aubes écarlates</i> : de la fausse préface à la postface.....	179
4.1.2.2.	<i>Le discours postfaciel : Un alligator nommé Rosa</i>	186
4.1.3.	Notes infrapaginales et glossaire	188
4.1.3.1.	Le glossaire.....	189
4.1.3.2.	Notes en bas de page.....	190
5.0	Chapitre 5 : Écriture et dialogue intermédial	194
5.1	Le langage de l'image (l'image évoquée et absente).....	200
5.1.1	La photo	201
5.1.2	La peinture	206
5.2	Récit musical et supports sonores	211
5.2.1	Supports musicaux	211
5.2.2	Témoignages audio	221
5.3	Récits et mass medias	225
5.3.1	La presse	225

5.3.2	La télévision	230
5.3.3	La radio.....	234
5.3.4	Le téléphone.....	238
Troisième partie : Écritures et transgressions		242
6.0	Chapitre 6 : Violence comme transgression du corps	250
6.1.	Territoire du corps colonial.....	253
6.1.1.	Contact colonial et transgression du corps	253
6.1.2.	L'identité métisse : <i>Le Chercheur d'Afriques</i>	255
6.1.3.	Perversion du corps ou l'auto-négation : <i>Si la cour du mouton est sale...</i>	259
6.2.	Autorités postcoloniales et transgression du corps.....	264
6.2.1.	Transgression de l'espace du sujet postcolonial.....	264
6.2.2.	Le corps sous la dictature : <i>Mûr à crever</i> et <i>Un alligator nommé Rosa</i>	266
6.2.2.1.	<i>Mûr à crever</i>	266
6.2.2.2.	<i>Un alligator nommé Rosa</i>	272
6.2.3.	<i>Les Aubes écarlates</i> : vers la figure de l'enfant soldat.....	276
6.2.4.	<i>L'Énigme du retour</i> : la question de territoires	282
6.2.5.	Le 'Moi' à la croisée des espèces : l'humain et l'animal.....	285
6.2.5.1.	Rosa l'alligator.....	285
6.2.5.2.	<i>Les Aubes écarlates</i> : de l'enfant soldat à l'animal	289
7.0	Chapitre 7 : L'écriture des frontières : les espaces du vide	292
7.1.	Le vide de la filiation	294
7.1.1.	Henri Lopes, le texte, et ses personnages	294
7.1.2.	<i>L'Énigme du retour</i> : l'espace du père, l'espace du fils.....	299
7.2.	Le vide comme esseulement et retranchement.....	303
7.2.1.	<i>Si la cour du mouton est sale...</i> : les protagonistes esseulés	303
7.2.2.	<i>Mûr à crever</i> ou les 'Moi' in-situés.....	309
7.3.	La mémoire du vide : <i>Les Aubes écarlates</i> et <i>Un alligator nommé Rosa</i>	312
7.3.1.	Léonora Miano : revisiter l'histoire	314
7.3.2.	La mémoire reconstituée dans <i>Un alligator nommé Rosa</i>	318
Conclusion générale		325
Bibliographie		334
Index de noms propres		353

Introduction générale : Notion de frontière et littérature francophone

0.1. Contextualisation

La frontière, tout comme l'espace auquel elle est d'ailleurs étroitement liée, est une notion incontournable dans l'existence et la caractérisation de tout phénomène. Toute entité semble exister et se définir en fonction d'une ou de plusieurs frontières. Ce caractère indispensable de la frontière se trouve succinctement représenté chez Friedrich Ratzel qui reconnaît que «*if one sets aside the conception of the frontier as a theoretical line on the ground, frontiers can be seen to exist whether or not men accept them as such.*»¹ Qu'elle soit donc perçue comme présente ou absente, ouverte ou fermée, concrète ou virtuelle, la frontière est de toute façon impliquée dans toute manifestation, humaine ou non-humaine, et devient même sa raison d'être. Comme l'observe également le géographe-juriste Geouffre de Lapradelle:

Frontier is commonly reserved to manifestations of all types with territorial foundation. In its widest sense, it is the solution to the continuity of any manifestation of a phenomenon, whether natural or artificial, sometimes even without a territorial base.²

Le but de la présente étude n'est pas d'aborder la notion de frontière dans tous les domaines où elle se manifeste. S'inspirant du traitement de la notion comme phénomène surtout géopolitique, l'étude se concentrera plutôt sur la manière dont elle s'organise dans le domaine littéraire, plus précisément dans la production romanesque - le roman francophone contemporain de l'Afrique subsaharienne et de la Caraïbe en l'occurrence. Il sera question d'examiner comment les frontières (géopolitiques) se transposent dans l'espace romanesque comme frontière esthétique (géopoétique) et servent par la suite, de paramètre à la reconfiguration des rapports que les éléments narratifs qui constituent le récit entretiennent entre eux.

Bien que la question de la frontière soit fondamentale à tout phénomène, c'est principalement en géopolitique et en droit international³ qu'elle semble avoir trouvé un

¹ Ref: T.S Murty, *Frontiers: A Changing Concept*, New Delhi, Palit & Palit, 1978, p. 114.

² T.S. Murty, *Op. Cit.*, p. 129.

³ T. S Murty (1978) : "In fact, the subject has become so much a part of basic political geography and international law, that there is hardly a text-book of the former which does not have a chapter, or at least a section, on frontiers" P. 13.

fondement théorique. En effet, objet de plusieurs études et manifestations depuis l'Antiquité⁴, la frontière, avec sa nature instable, se théorise surtout à partir du 19^e siècle avec les études de John Finch⁵ en 1844 qui examine comment l'histoire humaine est influencée par la géographie et la question des frontières. Dès lors, le concept est abordé dans des perspectives variées et changeantes. On peut évoquer, à titre d'exemple, les perspectives de F. J. Turner (1893) avec les frontières américaines qui privilégient essentiellement la notion de voisinage. Chez Ratzel (1895), c'est la nature dans sa totalité qui se réduit en frontière, alors que dans ses manifestations comme phénomène naturel, elle devient chez Brunhes et Vallaux (1921), un standard de mesure du développement d'un État. Les perspectives de Rudolph Kjellen (1916) et de Haushofer (1927), mènent à la conception d'une théorie organique qui traite la frontière et l'État comme des corps vivants. Dans une autre perspective, T. S Murty (1965) évoque les frontières géographiques comme marquages traditionnels des occupations dans certaines cultures, alors que dans une étude plus récente, Michel Foucher (1991) les aborde sur un plan purement géopolitique en mettant en relief les rapports de pouvoir entre les différents États.

À travers les différents traitements qu'a subis la notion de frontière, des terminologies connexes se sont de plus en plus imposées : zone, ligne, limite, délimitation, démarcation, barrière, passage, transition, occupation, invasion, transgression, traversée, osmose, porosité... Ce projet cherchera à montrer comment le roman francophone, dans sa transformation et sa nouvelle orientation, reflète la nature instable, transitionnelle et pluridimensionnelle de la frontière à la fois comme thème et structure.

Depuis quelques décennies⁶, la notion de frontière est devenue le point focal d'une nouvelle orientation thématique et structurale pour les écrivains surtout africains et caribéens. Implicitement liée à la vogue de la globalisation⁷, cette tendance s'inscrit plus dans le champ

⁴ Voir Michel Foucher, *Fronts et Frontières : un tour du monde géopolitique*. Paris : Fayard, 1991, p. 60 où l'une des manifestations les plus anciennes de la notion de frontière date du 3^e millénaire de l'époque des dynasties archaïques de la Mésopotamie

⁵ À propos de ces études, on pourra se référer à Lucien Lefebvre : *Pour une histoire à part entière* (1962), T.S. Murty : *Frontiers, A Changing Concept* (1978) et Michel Foucher : *Fronts et Frontières : un tour du monde géopolitique* (1991).

⁶ On peut situer le début de cette tendance dans les années 70 avec la parution des romans comme *Le Cercle des tropiques* (1973), *La Vie et demie* (1979), *Le Pleurer-rire* (1982) etc. qui situent leurs actions respectives dans des espaces éclatés sans repères et frontières tel que "Le Marigot du sud", "Katamanalasia", et "Le Pays" où se confondent toutes identités.

⁷ Bien que ce concept date de bien des siècles, il désigne, dans un usage récent (à partir des années 60) selon M. B. Steger (2009: 15) "a multidimensional set of social processes that create, multiply, stretch, and intensify worldwide social interdependencies and exchanges while at the same time fostering in people a growing awareness of deepening connections between the local and the distant". In other words "the expansion and intensification of social relations and consciousness across world-time and world-space".

de la compartimentation de l'espace. Ainsi, l'occurrence de la notion de frontière, aussi bien dans l'appareil titrologique que dans les motifs narratifs, va devenir fréquente. Sur une période de moins de dix ans, la banque de données LITAF⁸ (Littérature Africaine Francophone) compte près d'une cinquantaine de titres combinant ou alternant le champ lexical de frontière : *La Bataille de frontière : ballet en trois actes* (1985) de Cyprian Rugamba, *Poèmes sans frontière ; suivi de, poème pour sourire* (1987) de Bernard Nanga, *Frontières* (1999) de Kangni Alem, *Écrire sur le fil tenu des frontières...* (2011) de José Pliya, *Frontières du jour* (2004) de Kouméalo Anaté, et *Habiter la frontière* (2012) de Léonora Miano... Un tel intérêt des écrivains témoigne de l'importance de la notion de frontière tant dans les questions de l'identité⁹ que dans le rapport à l'espace dans lequel l'on vit ou dans lequel l'on souhaiterait vivre.

Chez certains écrivains, la frontière est l'espace de l'impossible enracinement dans un lieu donné. Elle traduit la fluctuation, l'incertitude dans les exigences de l'exil, de l'immigration et de l'étouffement dans lequel vivent les peuples comme dans l'essai d'Aminata Dramane Traoré, *L'Étau : l'Afrique dans un monde sans frontières* (1999)¹⁰. Chez d'autres, la frontière est synonyme de porosité culturelle comme on peut le voir dans leur vie même, notamment avec Sony Labou Tansi – « l'écrivain des rives Congo »¹¹, Ken Bugul – Sénégalobéninoise, Ahmadou Kourouma – Ivoirien ayant vécu le plus clair de sa vie au Mali, au Cameroun, et au Togo, Félix Couchoro qui, né au Bénin, y a vécu comme au Togo et au Ghana, ce qui fait dire à Simon Amegbleame qu'il est « un écrivain des frontières »¹².

Dans une perspective plus récente, on retrouve des écrivains africains et caribéens qui sont avant tout des figures transfrontalières transgressant constamment les frontières de leur pays d'origine et des cultures dans lesquelles ils sont formés. C'est le cas par exemple de Dany Laferrière, Émile Ollivier ou de Marie-Célie Agnant, qui vivent au Canada mais dont la mémoire reste solidaire du pays d'origine, Haïti. C'est également la situation d'Alain Mabanckou, franco-congolais, mais qui vit aux États-Unis, Tierno Monenembo d'origine

⁸ LITAF, disponible au portail <http://www.litaf.org/>, fournit des informations détaillées sur la littérature africaine subsaharienne d'expression française.

⁹ Pendant longtemps, c'est la problématique de l'exil, de la migration qui était le lieu d'expression privilégié de la difficile identité des écrivains de la périphérie : comme le cas de Jacques Roumain, Dany Laferrière, Ousmane Socé, Ahmadou Kourouma, Henri Lopes, etc.

¹⁰ Aminata Dramane Traoré, *L'Étau : l'Afrique dans un monde sans frontières*, Arles : Actes Sud, 1999.

¹¹ Expression attribuée à Jean-Michel Dévesa à partir de la publication de son livre *Sony Labou Tansi, Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris : L'Harmattan, 1996.

¹² Simon Agbeko Amegbleame, « Félix Couchoro : écrivain des frontières », *Notre Librairie* (Paris : CLEF), n° 131, Juil.-Sept. 1997 (n° spécial Littérature togolaise), p. 74-75.

guinéenne, Calixthe Beyala et Léonora Miano, camerounaises, Sami Tchak du Togo, Abdourahman Waberi de Djibouti et Henri Lopes du Congo, mais vivant tous en France et ne sont Africains que par une certaine conscience et mémoire d'origine¹³. Ces quelques exemples montrent bien que les écrivains ont conscience du fait que la frontière, qu'elle soit géographique ou culturelle, physique ou imaginaire, est comme une prison dont il faut s'évader.

Dans son ouvrage, *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova¹⁴, semble renforcer cette idée de nécessaire porosité entre les frontières en montrant qu'il existerait un nouvel atlas de l'univers fictionnel et culturel dans lequel fusionneraient les différences géographiques, culturelles voire raciales, comme le montrait Franco Moretti à propos du roman européen dans son ouvrage *L'Atlas du roman européen* (2000). Et c'est pour renforcer une telle conception que les écrivains de divers horizons s'insurgent dans le fameux manifeste *Pour une littérature monde* (2007)¹⁵ contre l'égoïsme de l'Europe qui cherche à ghettoïser les écrivains dits de la périphérie, c'est-à-dire venant de l'autre côté des frontières du Centre¹⁶. D'une certaine manière, les écrivains cherchent à abolir les frontières, à en dénoncer le caractère asphyxiant et cela sur tous les plans.

L'idée devient chez certains la thématique majeure de leurs œuvres avec des personnages qui cherchent à être partout chez eux ou à travers des récits qui décloisonnent les différentes divisions géographiques comme chez Henri Lopes dans *Le Chercheur d'Afriques* (1990), *Le Lys et le flamboyant* (1997) où les personnages sont en quête de leur autre moitié. D'autres voient dans la frontière une idée d'oppression contre laquelle ils s'insurgent contrairement à ce qui a été le cas dans certains romans de la « première génération » tel que *Ville cruelle* d'Éza Boto (1954) où une frontière nette séparait Tanga Nord de Tanga Sud.

Face à cette importance de plus en plus accrue, dans la fiction narrative, de cette notion de frontière, il s'avère nécessaire d'en interroger les modalités de fonctionnement, les mécanismes d'émergence dans le champ littéraire et les différents axes de ses expressions chez les différents auteurs. Cela revient à s'interroger spécifiquement sur les raisons de l'abolition des frontières dans et hors du récit littéraire, sur la perméabilité et la permutation des différents genres dans l'espace plus que jamais éclaté de l'œuvre littéraire et pour finir sur le travail de

¹³ Voir : *Plumes émergentes*, Notre Librairie, No 158, Avril – Sept 2005.

¹⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999.

¹⁵ C'est un manifeste publié le 16 mars 2007 dans *Le Monde des livres*, signé par 44 écrivains de langue française. Il est suivi par la publication, chez Gallimard, d'un ouvrage collectif intitulé *Pour une littérature-monde*, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud.

¹⁶ C'est d'ailleurs l'idée de la francophonie qui est divisée en Nord (Paris, Bruxelles etc.) comme centre, et Sud (l'Afrique, l'Asie, l'Amérique latine etc.) comme périphérie.

régénérescence de nouvelles formes d'espace à partir d'une fusion/hybridation assumée des différents genres, de différents cadres spatio-temporels.

0.2. Problématisation du sujet

Deux notions méritent d'être précisées, celles de la poétique et de la frontière. Le terme de 'poétique' semble avoir pris ses sources de la culture et civilisation de la Grèce antique du mot *poiein* qui exprime « la notion toute simple de faire »¹⁷ ou celle « d'activité »¹⁸. Cette idée de faire fait allusion, dans le domaine de la création artistique, à « une production quelconque, [...] la production de vers ou la composition d'un poème »¹⁹, voire la création d'œuvre que Paul Valéry appelle « œuvre de l'esprit »²⁰. Partant de cette acception de la notion comme réflexion sur la création artistique, c'est avec Aristote, dans son œuvre la *Poétique*, que le terme, qualificatif ou substantif, se conceptualise (comme esthétique de l'art littéraire, en l'occurrence la poésie).

Le concept est abordé tantôt comme « une étude de l'art littéraire en tant que création verbale »²¹, tantôt comme un « ensemble des règles à la création littéraire »²², ou comme le propose Tzvetan Todorov dans une perspective structuraliste, c'est « ce que celle-ci (l'œuvre littéraire) interroge, [...] les propriétés de ce discours [...] (où) l'œuvre se trouve projetée sur autre chose qu'elle-même : la structure du discours littéraire »²³. On peut donc voir comment la nature de la poétique est difficile à saisir. Cette difficulté peut s'attribuer au fait que c'est un concept que chaque période et courant artistique adapte à ses besoins et désirs, bien qu'il soit toujours poursuivi par le fantôme helléniste et aristotélicien.

La poétique n'est pas seulement un processus de production mais aussi de consommation de l'œuvre où les trois termes : producteur, œuvre et consommateur, à un moment donné du processus poétique, se désapproprient de leur volonté ou de leur être, l'un par l'autre. Englobant ainsi les actes de création, de réception et de l'objet créé lui-même dans une relation d'inclusion/exclusion, la poétique devient, ce faisant, un phénomène de frontière,

¹⁷ Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique » 1937, Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, Site web : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>, Édition complétée le 19 novembre 2002 à Chicoutimi, Québec, consultée le 1^{er} mars, 2017, p. 5.

¹⁸ Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (Dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, 1997, p. 6.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Poétique », p. 193, Paris, 1995

²² *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris : Bordas, 2002, p. 358.

²³ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme : Poétique tome II*, Paris, Seuil, 1973, p. 12.

ou pour reprendre les propos de Valery, une activité où « l'œuvre de l'esprit n'existe » que par l' « acte »²⁴ de production et de consommation d'où elle dérive sa valeur esthétique et d'utilité. La question qui se pose dès lors est la suivante : en quoi consiste cet acte pour le roman francophone, comment se caractérise cet acte en tant que phénomène de frontière dans le contexte des œuvres francophones en question et, quel ensemble de procédés de cet acte littéraire est mis en valeur dans le roman francophone contemporain le faisant bénéficier de la désignation de roman de 'frontière' ? C'est à cette interrogation que ce travail cherchera à fournir des réponses.

La 'frontière', notion principale de la présente étude, revêt une acception instable²⁵. Lui dressant une étymologie depuis le Moyen Âge jusqu'à son usage moderne, Lucien Febvre²⁶, situe ses origines dans le mot 'front' qui signifie 'façade d'une église/d'un bâtiment, et aussi la ligne de front ou de bataille. Le terme devient plus tard, dans un usage moderne et plus ou moins synonyme de limite, une démarcation conventionnelle entre des territoires. C'est ainsi que Brunhes et Vallaux la définissent comme « linear representation of territorial limits »²⁷. A cette acception de représentation linéaire des limites territoriales, Lapradelle ajoute « a zone of contact for relations between contiguous states »²⁸. Ces premières définitions mènent à la caractéristique basique de la notion qui se reconnaît une ligne délimitant un territoire d'un autre, ou une zone spatiale où se brouillent les repères entre l'intérieur et l'extérieur. C'est cette définition de départ de la frontière que Gottman résume en termes de « places of contact with the exterior »²⁹.

Dans son ouvrage *Fronts et frontières, un tour du monde géopolitique*, Michel Foucher voit en la notion de frontière « la limite spatiale de l'exercice d'une souveraineté... »³⁰. Cette définition de la frontière traduit, d'une certaine manière, le rapport à l'altérité en termes d'amitié ou d'inimitié. Dès lors, la frontière devient un lien symbolique au-delà duquel on peut enfreindre la souveraineté de l'Autre, son intégrité, d'où des termes connexes d'occupation, d'invasion et de violation. S'inscrivant dans une perspective similaire, Michel Warschawski dans *Sur la frontière* (2002)³¹, y voit non pas tant une ligne de séparation qu'une ligne de

²⁴ Paul Valery, *Op. Cit.*, p. 11

²⁵ Pour Moodie, "Frontiers..., because of their transitional character defied exact definition", cité par T.S Murty, *Frontiers : A Changing Concept*, New Delhi, Palit & Palit, 1978, p. 148

²⁶ Lucien Febvre, *Pour une Histoire à part entière*, Paris : S.E.V.P.E.N., 1962.

²⁷ T. S Murty, *Op. Cit.* p. 122

²⁸ *Ibid.*, p. 130

²⁹ *Ibid.*, p. 150

³⁰ Michel Foucher, *Fronts et frontières : un tour du monde géopolitique*. Paris : Fayard, 1991, p.38.

³¹ Voir Michel Warschawski, *Sur la frontière*, Paris : Hachette Littératures, 2004, p. 12.

solidarité et d'échange. Une ligne par laquelle le différent et le même peuvent devenir une seule et même entité. Selon lui, la frontière n'est pas qu'un espace de conflits mais de communautarisation, de fusion et de socialisation.

Abordée également dans cette perspective spatiale, la frontière, dans son acception américaine, devient le recouvrement des territoires ou des espaces dits « 'vierges', 'vides', 'non-habités', périphériques, marginalisés, perdus, ou lointains »³², comme le montre F. J. Turner. Cette idée de recouvrement fait de la frontière et bien sûr, des territoires qu'elle démarque, des phénomènes mouvants, dynamiques, voire vivants. Cette observation cadre bien avec le point de vue de Ratzel (1895) qui appréhende la notion comme un milieu de transformation où se combinent les influences de deux forces antagonistes, ou celui de Haushofer (1927), qui saisit la frontière comme « the direction in which the state is expanding ; or moving »³³, faisant ainsi de la frontière un concept susceptible d'une instabilité permanente.

Transposées du domaine géopolitique au domaine poétique, voire dans la production romanesque, ces dernières acceptions de la frontière peuvent s'appliquer à l'univers esthétique du roman (francophone) dans le sens de recouvrement, de transformation, de redimensionnement et d'interaction du phénomène narratif avec d'autres domaines ou expressions. La frontière et ses manifestations dans le roman (francophone) se définiraient donc par les multiples transformations et interactions dans lesquelles s'engage le roman avec son extérieur, son espace alentour. Ces transformations et interactions déterminent, la (re)configuration de son espace esthétique et la direction de son expansion. Mais comment s'opèrent ces transformations, ces interactions et cette porosité entre les différentes formes d'écriture et de discours, entre la fiction et d'autres formes d'expression, et de savoir (telles que l'histoire, la sociologie) dans l'espace romanesque ?

0.3. Hypothèses de recherche

Le présent travail va privilégier trois pistes d'analyse : la situation de l'entre-deux, l'autonomie et l'interdépendance, passages et transgression.

0.3.1. La situation de l'entre-deux

Favorisé par le monde de la globalisation où tout semble se définir par des réseaux d'interconnexion, l'écrivain (comme tout autre individu) devient de plus en plus un être de

³² Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History: Frontier thesis", *Wisconsin Magazine of History*, vol. 8, no. 3, 1925, 255–280.

³³ T. S. Murty, Op. Cit. p. 128.

l'entre-deux³⁴. Appartenant difficilement à un territoire spécifique, il s'inscrit dans cet univers de *no man's land*, plus spécifiquement dans ce que Pascale Casanova appelle « la République mondiale des lettres »³⁵ où se brouillent et s'abolissent les frontières. Ainsi, l'écrivain conforme son œuvre à sa situation réelle de fluctuation identitaire, culturelle et sociale où on assiste à une dynamique de l'éclatement, un métissage et un refus d'enfermement. L'identité de l'œuvre se superpose à celle de l'écrivain et se définit par un phénomène de présence et d'appartenance à plusieurs univers (culturels, sociaux, linguistiques) à la fois. Ainsi, l'œuvre se présente comme un écho du refus de la norme, une confusion de l'Ici et de l'Ailleurs. Les auteurs comme Henri Lopes, Léonora Miano, Dany Laferrière, Marie-Célie Agnant s'inscrivent dans cette dynamique esthétique de l'œuvre comme lieu de représentation de Soi.

0.3.2. L'autonomie et l'interdépendance

Le roman francophone africain et caribéen est homogène comme genre mais hétérogène dans sa configuration. Les œuvres se présentent souvent sous forme de fragments de mémoire, de savoir, d'histoire, et offre un regard panoramique qui capte des éléments dans l'errance et les traversées des écrivains. Spécifiquement, la production romanesque informe leur voyage à travers le monde et se présente comme un carnet de voyage intérieur et une interface entre le Tout et la Partie, le Multiple et l'Unité, l'Ici et l'Ailleurs, le Moi et le Nous. Cette démarche est la conséquence d'une conscience multiple et éclatée du monde ainsi que de Soi. Il s'agit d'une écriture qui dit l'éclatement des frontières géographiques, humaines et discursives. Les textes affichent leur redevance à l'oralité, à l'histoire tout comme les écrivains se revendiquent d'un dialogue avec les autres cultures et identités³⁶.

0.3.3. Passages et transgression des frontières

La dernière piste de recherche consiste à étudier les modalités de passage et de transgression des frontières par les personnages et par les œuvres elles-mêmes. Il y a chez les écrivains une nouvelle conscience du roman qui les pousse à créer des récits hybrides au confluent de plusieurs genres, genres qui ne sont plus des espaces cloisonnés. Les écrivains produisent une écriture iconoclaste qui brise les autres genres et où les différents personnages, à l'image des écrivains, ne s'enferment pas dans un espace donné. L'écriture devient une *mimésis* d'un malaise social et semble exprimer une situation de l'inconfort chez l'écrivain. Ce qui caractérise l'écriture c'est cette tendance à devenir un genre de tous les genres et les

³⁴ Lire Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 1994.

³⁵ Pascale Casanova, *Op. Cit.*, 1999.

³⁶ Dany Laferrière dirait par exemple : « Je suis un écrivain japonais ».

protagonistes, des figures de passage. L'écrivain se présente comme un *ferryman* qui fait traverser les personnages d'un espace à l'autre, les récits d'un genre à l'autre. En somme l'écriture devient un lieu de performance (graphique et scénique).

0.4. Cadre théorique

La notion de frontière est étudiée généralement comme phénomène concret et abstrait. Dans le cadre précis de ce travail, il s'agira beaucoup plus de l'examiner comme phénomène littéraire en termes de différences, de barrières et de liens qui existent entre deux, voire plusieurs composantes de l'univers fictionnel. En somme, d'étudier l'autonomie et l'interdépendance entre les diverses composantes de la création romanesque (auteur/narrateur/lecteur, personne/personnage, texte/péritexte, etc.). Une telle démarche pourrait être illustrée sur un plan purement théorique par le concept de 'dialogisme' élaboré par Mikhaïl Bakhtine.

Considéré comme « le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au 20^e siècle »³⁷, Mikhaïl Bakhtine a révolutionné la manière de penser le traitement du texte (linguistique et littéraire). Bakhtine démontre dans son essai, *Esthétique et théorie du roman*³⁸, qu'aucun discours, écrit ou oral, n'est autonome. Chaque discours s'inscrit toujours dans un perpétuel dialogue avec d'autres textes, savoirs et disciplines antérieurs ou contemporains. En d'autres termes, tout énonciateur : (écrivain, conteur, essayiste etc.) est sous une double influence, celle de son époque (le présent), de son propre passé et celui de sa société ; double influence dont l'œuvre se trouve nourrie. Ce principe reprend, mais de manière plus approfondie, les hypothèses déjà émises dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1970).

Dans la pensée de Bakhtine, notamment par ce qu'il désigne par le terme de 'plurilinguisme' dans le roman, le travail de l'écriture est une refondation plus ou moins explicite de l'idée de frontière à travers la relation de l'auteur au langage « pris comme opinion publique ». Tout discours littéraire se réalise :

[...] dans les stylisations directes, inconditionnelles, des genres poétiques (idylliques, élégiaques) ou rhétoriques (pathos, morale didactique). Les transitions du langage courant à la parodisation des langages des genres et autres, et au

³⁷ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* (suivi de) *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 7.

³⁸ L'ouvrage est traduit du russe en français par Daria Olivier et publié aux éditions Gallimard en 1978.

discours direct de l'auteur, peuvent être plus ou moins progressives ou, au contraire, brusques³⁹.

La perspective dialogique permettra d'approfondir l'idée que les textes choisis instaurent des degrés variés de communication et de communion avec d'autres savoirs, d'autres textes qui les ont précédés ou qui leur sont contemporains. Ainsi, dans la pensée de Bakhtine, chaque texte est l'héritier d'autres textes.

L'enjeu dans ce travail sera de montrer comment, par les outils du dialogisme, la notion de genre, de discours et d'imaginaire romanesque, s'autonomise et se dissout par la même occasion dans le réel ambiant, dans d'autres discours, dans un mélange des genres. Les œuvres du corpus se distinguent par leur flexibilité qui brouille les frontières entre les composantes de l'univers fictionnel, entre le présent et le passé, entre le style et le langage courant. Elles intègrent plusieurs genres, plusieurs voix, dont l'ensemble fonde et justifie les notions du dialogisme interlocutif et interdiscursif telles que proposées par Bakhtine. Ces approches peuvent être envisagées comme des lieux privilégiés de l'étude des frontières à l'intérieur de l'œuvre littéraire.

En s'appuyant sur le dialogisme, le projet voudrait examiner le degré d'osmose entre les différents genres, discours et disciplines à l'intérieur de chacune des œuvres à l'étude. Il s'agira essentiellement d'envisager comment des concepts liés au dialogisme comme la polyphonie et le polymorphisme s'appliquent aux œuvres des différents auteurs sélectionnés, et mènent à briser leur territorialité - comme leur autonomie dans le travail de l'écriture. Dans chacune de ces œuvres, le roman se réinvente par une constante interconnexion avec d'autres genres (le théâtre, la poésie, l'essai), voire avec d'autres cadres de la pensée humaine (historiques, religieux, scientifiques). Le fond dialogique de ces œuvres dépend de ce que Bakhtine désigne par le terme de 'structure hybride' qu'il définit en ces termes :

Les paroles d'autrui, narrées, caricaturées, présentées sous un certain éclairage, tantôt disposées en masses compactes, tantôt disséminées çà et là, bien souvent impersonnelles (« opinion publique », langages d'une progression, d'un genre), ne se distinguent pas de façon tranchée des paroles de l'auteur : les frontières sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes, passant fréquemment à l'intérieur d'un ensemble syntaxique ou d'une simple proposition, parfois même partageant les principaux membres d'une même proposition. Ce jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives est l'un des traits essentiels du style humoristique⁴⁰.

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 123.

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 129.

Néanmoins, s'il est évident que tout texte n'a d'existence que par rapport aux autres textes, et que le genre n'est pas une conception absolue du projet littéraire, il est aussi important de relever que, le rapport que le texte peut entretenir avec son entourage relève aussi des objectifs littéraires que se fixe chaque écrivain. En somme, l'apport du dialogisme dépasse le cadre des relations entre le texte et son environnement : des relations sociologiques et idéologiques entre le texte et son passé, la mémoire et l'écriture pour cerner de plus près les barrières, les interconnexions entre le texte et son environnement immédiat que constituent le titre, les exergues, l'ensemble de tous les hors-textes que Genette théorise sous le terme de paratexte⁴¹. Ce nouvel axe qui prolonge le dialogisme de Bakhtine, se rapproche de l'intertextualité qui constitue le deuxième axe du cadre théorique du travail.

Divulguée en France par Julia Kristeva dans son ouvrage *Sèmiôtikè*⁴² et enrichie par les travaux de Roland Barthes⁴³, Michael Riffaterre⁴⁴ et Gérard Genette⁴⁵, l'intertextualité s'intéresse aux relations d'interdépendance entre différents textes, ou entre un texte et son environnement immédiat. Ainsi pour Kristeva, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁴⁶. Cette orientation permet une approche plus pertinente de ce que l'on pourrait appeler 'les frontières intérieures' du récit. Il sera question ici de définir les modalités et les fonctions des références implicites ou explicites que chaque texte du corpus entretient à la fois avec son extérieur immédiat (titre, préface etc.) et au sein de sa propre anatomie. Ce qui signifie que la démarche consistera à étudier chaque œuvre comme un lieu d'échanges entre le discours citant et les discours cités. Les frontières intérieures du récit renvoient à la structure composite du tissu narratif susceptible d'emprunter à d'autres récits sous formes de citations, de parodies, d'allusions etc. L'intertextualité aidera à montrer qu'aucune œuvre, en l'occurrence celles du corpus, n'existe à l'état pur sans brouiller son autonomie narrative structurelle à travers la coprésence d'autres textes.

Après Kristeva, la notion est prise en charge par d'autres théoriciens. Ainsi, Gérard Genette nomme transtextualité ce jeu intertextuel qui désigne un système de relations ; la mise en relation, implicite ou explicite d'un texte avec d'autres. Roland Barthes, pour sa part, inscrit

⁴¹ Gérard Genette définit le paratexte comme «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» *Seuil*, Paris : Seuil, 1987, p. 7.

⁴² Julia Kristeva, *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

⁴³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

⁴⁴ Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979

⁴⁵ Gerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁴⁶ Julia Kristeva, *Ibid.* p. 146.

l'intertextualité dans la théorie même du texte où comme le préconisent déjà les disciples de l'école d'Iéna⁴⁷, tout texte est fragment d'un texte infini. Ce postulat met en question l'idée de l'œuvre absolue ou totale. Chaque création est à la fois finie et infinie, un fragment d'une autre œuvre, une partie d'un Tout, une impossible Totalité⁴⁸.

Beaucoup d'œuvres du corpus telles que *Le Chercheur d'Afriques*, *L'Énigme du retour*, *Les Aubes écarlates*, bien que portant la mention générique de roman, oscillent délibérément entre fiction et histoire, témoignage et invention, et combinent poésie et prose, fiction et discours critique sur la fiction. Cette hétérogénéité du récit justifie l'approche dialogique et intertextuelle, qui pourrait, dans certains cas, se prolonger par l'intermédialité⁴⁹ où, en dehors des éléments textuels cités ci-dessus, les œuvres en question convoquent d'autres médias (la presse, la radio, la télévision, des enregistrements) qui se greffent aux textes et interviennent comme suppléments narratifs.

0.5. Démarche méthodologique

Pour dégager la pertinence de ce cadre théorique, l'analyse va privilégier l'approche textuelle comme démarche épistémologique. Cette méthode textuelle consistera à analyser les textes afin d'en relever les effets de montage, de collage, le travail de patchwork entre les différents genres, formes d'expression ou pratiques discursives que l'on retrouve dans la plupart des œuvres. La démarche autorise à relire les différents textes du corpus comme une sorte de puzzle ou de mosaïque au sens où l'entend Dällenbach⁵⁰ comme ensemble composé d'éléments disparates. Il s'agira donc d'un travail de dé-composition du texte pour pouvoir dégager les différents apports externes tant au niveau du genre et des idées, qu'au niveau des citations pour déterminer comment le Tout est construit.

Le roman aussi bien dans sa typologie que dans son évolution, semble être paradoxalement un genre des frontières et une abolition des frontières car, à travers toutes les possibilités narratives qu'il offre, aussi bien sur le plan du descriptif, du narratif, et de l'argumentatif, se prête à un traitement à la fois subjectif et objectif du sujet. De ce fait, l'intrusion de la poésie dans le narratif comme dans *Mûr à crever* (1968/1995) de Franketienne

⁴⁷ Fondé par Johanne Fichte (1762-1814) dans la ville universitaire d'Iéna, l'école qui en porte le nom regroupe comme disciples les frères Schlegel (Friedrich, August), Schelling et Novalis.

⁴⁸ F. S. Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris : PUF, 1997.

⁴⁹ La notion, au carrefour de diverses disciplines, s'est développée, depuis le milieu des années 1990 en Allemagne, et s'intéresse aux co-relations et aux interactions entre le texte et les autres médias ou moyens de télécommunication.

⁵⁰ Lucien Dällenbach, *Mosaïques*. Paris : Seuil, 2001. Pour lui, le concept désigne « un tout en morceaux, un objet à facettes ou encore un montage de pièces détachées... » p. 40.

et *L'Énigme du retour* (2009) de Laferrière, est une mise en relief de la tendance subjective, fictionnelle, alors que des séquences historiques comme dans *Les Aubes écarlates* (2009) de Léonora Miano et *Un alligator nommé Rosa* (2006) de Marie-Célie Agnant, l'insertion des articles de presse, des articles journalistiques, ou l'évocation de la mécanique quantique comme chez Franketienne, sont autant d'éléments qui mènent à la recherche du côté objectif qui crée l'illusion d'une fiction 'vraie'.

0.6. Corpus et champs d'études

Pour vérifier la pertinence des hypothèses avancées et évaluer les enjeux de la problématique des frontières telle que posée, le présent projet a recours à des œuvres francophones de deux espaces géographiques ; l'Afrique francophone subsaharienne et la Caraïbe. Ces deux espaces littéraires, bien que géographiquement distants l'un de l'autre, sont combinés dans cette étude parce que historiquement, ils se caractérisent par des imaginaires marqués presque par les mêmes réalités ; celle de la colonisation et de l'esclavage, et celle des régimes politiques de dictature.

En choisissant l'Afrique et la Caraïbe, l'idée est de montrer comment ces deux espaces, ne partageant pas de frontières géographiques, semblent partager, au niveau de l'imaginaire littéraire, les mêmes frontières esthétiques et les mêmes stratégies narratives. Ainsi, il s'agit de voir comment dans leurs productions littéraires respectives s'expriment des identités diffuses, fluctuantes, les traces de l'errance, les bribes de l'histoire, et les soubresauts de la mémoire. En combinant ces deux espaces, l'une des ambitions de cette thèse est de montrer comment des situations historiques similaires, de pareils traumatismes de la mémoire, peuvent générer des imaginaires qui se ressemblent aussi bien sur le plan de l'esthétique que de l'histoire.

L'étude regroupe les oeuvres de six auteurs originaires de ces deux milieux géographiques.

- L'Afrique subsaharienne : Henri Lopes, Florent Couao-Zotti, et Léonora Miano.
- Haïti (la Caraïbe) : Franketienne, Dany Laferrière et Marie-Célie Agnant.

L'analyse se focalisera sur six (6) œuvres choisies de ces auteurs (i.e. une par auteur) : *Le Chercheur d'Afriques* (1990) d'Henri Lopes, *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire* (2010) de F. Couao-Zotti, et *Les Aubes écarlates* (2009) de Léonora Miano. Les autres sont *Mur à crever* (1968/1995) de Franketienne, *L'Énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière, et *Un alligator nommé Rosa* (2007) de Marie-Célie Agnant.

L'étude regroupe ainsi un corpus d'œuvres publiées entre 1990 et 2010 pour l'Afrique subsaharienne, et entre 1968 et 2010 pour la Caraïbe. Le choix peut être justifié par des raisons

historiques et esthétiques. D'abord, à partir de 1970, la littérature africaine a connu un changement radical annoncé par Charles Nokan (1962) et Ahmadou Kourouma (1968). Ce changement marque une rupture avec la négritude. Les auteurs de cette période que Dabla appelle « les romanciers de la seconde génération »⁵¹, se définissent essentiellement par une écriture tournée vers l'Afrique pour mieux en dégager les problèmes générés par les indépendances et les nouvelles réalités sociales, politiques, économiques, culturelles, voire géopolitiques.

Ensuite, à partir des années 90, se présente sur la scène littéraire africaine une autre génération d'écrivains qui, nés après les indépendances, sont marqués par leur statut d'itinérants, de voyageurs à travers les continents, et se disent 'écrivains monde' ou 'écrivains tout court'. Par ailleurs, il est à noter, même si l'errance influe beaucoup sur l'écriture de la plupart des écrivains du corpus, d'autres comme Franketienne et Florent Couao-Zotti, qui sont restés dans leur pays d'origine, produisent également des œuvres fortement 'hybridisées' et éclatées. Cela montre déjà que ce n'est pas seulement le mouvement dans l'espace qui fait produire à ces écrivains des œuvres reflétant cette hybridation narrative, mais aussi le mouvement dans le temps – l'époque même et les transformations qu'a connues la société humaine aujourd'hui se reflètent dans la production romanesque.

Le travail privilégie trois auteurs de la Caraïbe, spécifiquement d'Haïti. Le choix d'Haïti s'explique par le fait que, de par l'histoire, il est le seul parmi les pays de la Caraïbe qui se rapproche le plus de l'Afrique subsaharienne. Le parcours historique mouvementé d'Haïti : le colonialisme, la lutte pour les indépendances, l'indépendance, l'avènement de la dictature, qui est plus proche de celui de l'Afrique, a eu un impact sur sa création littéraire. Ceci n'est pas le cas pour la Martinique et la Guadeloupe par exemple qui demeurent des Territoires et Département d'Outre-Mer (DOM-TOM) attachés à la France. Il est important de voir comment ce parcours se reflète dans la configuration de l'espace romanesque des œuvres choisies : *Mur à crever*, *Un alligator nommé Rosa*, et *L'Énigme du retour*.

En combinant tous ces aspects, le but visé est de voir comment le phénomène de l'esthétique des frontières s'est déployé dans la littérature francophone de la période post-indépendance à nos jours pour l'Afrique, et l'évolution de la littérature dans la Caraïbe en comparant la production littéraire de ceux qui n'ont pas quitté le pays natal (Franketienne,

⁵¹ Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris : L'Harmattan, 1986.

Florent Couao-Zotti) et de celle de ceux qui connaissent le ‘Grand Ailleurs’. En plus, la constitution du corpus est influencée par des critères qui rapprochent les auteurs et les textes entre eux.

Henri Lopes et Franketienne, ayant commencé à publier depuis les années 70 jusqu’à nos jours, se caractérisent d’écrivains transgénérationnels. Leurs œuvres traversent au moins deux générations et sont donc difficilement classables. Il est important d’examiner comment leur écriture a évolué à travers le temps et à travers les générations. Léonora Miano et Marie-Célie Agnant, romancières en contexte d’immigration, se rapprochent en tant que représentantes de la voix féminine de l’exil et de l’immigration⁵². Elles expriment ainsi, dans leurs œuvres, le rôle de la femme dans la société, à travers le temps, l’histoire et la mémoire. Par ailleurs, le rôle de ces romancières fera objet de comparaison avec celui des romanciers du corpus comme Florent Couao-Zotti par rapport à la représentation de la voix et du rôle de la femme dans la société. En outre, ces romancières en contexte d’immigration se rapprochent des romanciers tels qu’Henri Lopes et Dany Laferrière dans le domaine du métissage et de l’hybridité culturels. Il est également nécessaire de rappeler le rapprochement entre Florent Couao-Zotti et Franketienne qui ne sont pas embarqués dans le mouvement migratoire, mais qui produisent, avec ce statut de sédentaires, des œuvres aussi protéiformes que les autres auteurs du corpus. De ce fait, ces coïncidences et ces rapprochements justifient le choix du corpus et en font un ensemble représentatif de la problématique des frontières esthétiques et discursives dans le roman francophone.

0.7. Structure et présentation du travail

L’étude est composée de trois parties principales qui sont subdivisées en sept chapitres. La première partie en contient deux. Le premier, « Littérature francophone : état des lieux et problématique des frontières », a pour objectif d’établir l’état des lieux et la problématique des frontières. Il s’agit d’abord de faire une brève présentation historique de la littérature francophone africaine et haïtienne d’expression française. En se consacrant aux frontières géopolitiques et aux frontières géopoétiques, l’étude esquisse ensuite un état des lieux du concept de frontière par rapport à la littérature francophone.

Le deuxième chapitre, « Géographies de l’écrivain et écritures des frontières », est consacré à l’espace géopolitique et géopoétique de l’écrivain. La première subdivision parle de

⁵² La critique francophone parle beaucoup de l’exil et de l’immigration mais la dimension féminine de ces phénomènes est très peu étudiée dans les littératures francophones.

l'œuvre des écrivains à l'étude qui écrivent hors des frontières de leur pays natal. Le travail examine, l'une après l'autre, l'écriture métisse, l'écriture errante, l'écriture des déchirures et l'écriture « sankofa ». La deuxième subdivision porte sur les écrivains qui écrivent de l'intérieur des frontières ; avec Franketienne écrivant Haïti de l'intérieur et Florent Couao-Zotti écrivant l'Afrique de l'intérieur.

La deuxième partie s'intitule « Fonds dialogiques dans le roman francophone ». Elle est composée de trois (3) chapitres. Le premier chapitre, « Le roman : genre sans frontières » examine d'abord le chapitrage et les fausses nouvelles avec l'esthétique de découpage narratif et la fausse autonomie textuelle qui les caractérise. Il montre ensuite comment l'évolution du genre romanesque mène le roman à devenir son propre reflet. Pour finir, le chapitre évoque le mélange de genres. Le deuxième chapitre, « Espace discursif : texte, paratexte et intertexte », met en lumière l'interaction intertextuelle entre les récits et les textes limitrophes tels que les titres, les exergues, les préfaces et postfaces, les notes infrapaginales et le glossaire.

Le chapitre trois, « Écriture et dialogue intermédial », se consacre à l'analyse du roman dans le contexte de l'intermédialité. Il explore dans un premier temps le langage de l'image avec un accent particulier sur l'évocation de la photo et de la peinture chez certains des écrivains. Le chapitre se consacre ensuite à la convocation dans l'écriture romanesque des supports musicaux et des témoignages enregistrés. Pour finir, le chapitre aborde l'interaction entre le récit et les médias de masse comme la télévision, la radio et le téléphone.

La troisième et dernière partie s'intitule « Écriture et transgression ». Cette partie est composée de deux chapitres. Le premier, « Violence comme transgression du corps », aborde la transgression dans l'écriture à travers la violence du territoire du corps individuel et collectif dans le roman francophone pendant la période coloniale et postcoloniale. Dans le dernier chapitre, « L'écriture des frontières : les espaces du vide », nous nous proposons d'analyser, dans le contexte de la transgression, les espaces du vide par rapport à l'écriture des frontières en se focalisant sur trois enjeux majeurs : le vide de la filiation, le vide comme esseulement et retranchement, et la mémoire du vide

**Première partie : Littérature francophone et renouveau esthétique : vers une esthétique
des frontières**

1.0 Chapitre 1 : Littérature francophone : État des lieux et problématique des frontières

1.1. Parcours historique et renouveau dans les nouvelles écritures africaines de langue française

La décennie 80/90, avec notamment la publication des essais de Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*¹ en 1986, et de Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*² en 1994, va marquer, au sein de la littérature francophone africaine, la conscience d'une nouvelle tradition littéraire. Cette nouvelle tradition d'écriture a été motivée par un certain nombre de facteurs sociaux, culturels, économiques etc. parmi lesquels des programmes universitaires réguliers³. Parler d'une nouvelle tradition littéraire n'implique pas nécessairement une rupture en termes de point de départ d'une nouvelle ou comme fin d'une époque et début d'une autre. En littérature, c'est plutôt une étape de maturité ou de prolongement dans la mesure où il s'agit pour les nouveaux romanciers de trouver une grille de lecture qui correspond aux goûts de lecture d'un public prioritairement africain où il n'est plus questions de condamner la colonisation mais de mettre à nu les fléaux de la gestion des États de l'Afrique indépendante.

D'un autre côté, cette décennie 80/90 est aussi marquée par un autre facteur, celui du concours théâtral interafricain⁴ initié par la Radio France Internationale (RFI) depuis les années 60/70, et qui va révéler de jeunes talents dont la promotion serait prise en charge par des nouvelles éditions africaines et européennes. Parmi ces maisons d'édition figurent les éditions Saint Paul, les Nouvelles Éditions Africaines (NEA), le Centre d'Édition et de Diffusion Africaine (CEDA) en Côte d'Ivoire, CLE au Cameroun, qui vont essentiellement se spécialiser dans la publication et de l'édition de ces écrivains. C'est le cas par exemple de Sony Labou Tansi dont le talent a été reconnu par le concours interafricain à travers ses pièces de théâtre *Conscience de tracteur* (1973)⁵, *Je soussigné cardiaque* (1978) et *La Parenthèse de sang* (1978)⁶, aussi bien que les nouvelles *Le Malentendu* (1979)⁷ et *Lèse majesté* (1979), et par la

¹ Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

² Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³ On constate qu'en 1960, les universités des pays africains nouvellement indépendants étaient à leur début. Mais une trentaine d'années après, en 1990, elles acquièrent une nouvelle dynamique dans leurs programmes et dans la formation de ce groupe d'intellectuels parmi lesquels des écrivains avec une conscience plus éclatée.

⁴ Ce concours, ouvert aux écrivains francophones d'Afrique et de l'Océan Indien, est initié dans les années 1967/68 par L'Office de Coopération Radiophonique (L'OCORA) et DAEC, Direction des Affaires Extérieures et de la Coopération, et prise en charge en 1975 par la RFI.

⁵ Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur* (théâtre), Dakar, Yaoundé, NEA/CRE, 1979.

⁶ - *La Parenthèse de sang, suivi de Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, 1981.

⁷ - *Le Malentendu (Nouvelle)*, Paris, RFI, ACCT, 1973.

suite son roman, *La Vie et demie*⁸ la même année. Il y a aussi le cas de l'Algérienne Fatima Gallaire avec ses pièces *Princesse...* (1985)⁹ et *Témoignage contre un homme stérile* (1986)¹⁰, parmi tant d'autres talents littéraires révélés par ce concours. Ce facteur, qu'on peut qualifier d'externe, a participé énormément à la redynamisation du besoin de la création littéraire en Afrique francophone subsaharienne.

Il faut également mentionner le fait que la plupart des écrivains, compte tenu des dictatures qui sévissent dans certains pays d'Afrique notamment au Congo-Kinshasa où le Maréchal Mobutu Sese Seko¹¹ était au pouvoir, au Congo Brazzaville à l'époque de Marien Ngouabi¹², en République Centrafricaine sous Jean-Bedel Bokassa¹³, dans la Guinée de Sékou Touré¹⁴, la Haute Volta (l'actuel Burkina-Faso) sous le règne d'Aboubacar Sangoulé Lamizana¹⁵ seront pris dans l'obsession de l'ailleurs. Ce goût de l'ailleurs, qui se révèle un facteur important dans l'évolution de l'histoire littéraire africaine, se traduit par l'exil, des voyages réels et/ou psychologiques. Les écrivains, pour qui il était difficile de franchir les frontières de leur pays¹⁶, se refugiaient dans la lecture. On peut évoquer une fois encore le cas de Sony Labou Tansi qui est un lecteur de Gabriel Garcia Marquez¹⁷, écrivain colombien connu pour son succès avec ses romans *Cent ans de solitude* (1967) et *L'Automne du patriarche* (1971)¹⁸, ce dernier portant sur les dictatures de l'Amérique du Sud, surtout celle du Venezuela.

Par ailleurs, il se trouve, au-delà de tous ces facteurs, un autre élément qui se manifeste comme une sorte de ras-le-bol de la francophonie devenue un outil de promotion de la langue française qui ne semble plus, du moins pour les écrivains, s'adapter aux nouvelles réalités¹⁹. À

⁸ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

⁹ Fatima Gallaire, *Princesses, ou, ah ! Vous êtes ... là où il y a quelques tombes*, Paris, Edition des Quatre – Vents, 1991.

¹⁰ Fatima Gallaire, *Témoignage contre un homme stérile* L'Avant-Scène Théâtre n°815, Paris, 1987.

¹¹ Mobutu Sese Seko a été président du Congo Kinsasha du 24 novembre 1965 au 16 mai 1997 soit (31 ans 5 mois) au pouvoir.

¹² Marien Ngouabi a été président du Congo Brazzaville de 1969–1977.

¹³ Jean-Bedel Bokassa est devenu empereur de la République Centrafricaine du 4 décembre 1976 – 20 septembre 1979 soit (2 ans 9 mois et 16 jours).

¹⁴ Sékou Touré de la Guinée : président du 2 Octobre, 1958 au 26 mars 1984.

¹⁵ Aboubacar Sangoulé Lamizana, premier président de la Haute Volta : 1966–1980.

¹⁶ Voir la thèse de Theo Ananissoh, *Thème de l'Afrique dans la poésie française du XIXe siècle* (1987).

¹⁷ Ref : Theo Ananissoh, « A propos de Sony Labou Tansi lecteur de Garcia Marquez », dans *Palabres*, Intertextualité et plagiat en littérature africaine, Bremen, Vol. I, N°. 3 et 4, 1997, pp. 55-61.

¹⁸ Gabriel Garcia Marquez, *L'Automne du patriarche*, trad. Claude Couffon, Paris, Grasset, 1976.

¹⁹ Un certain nombre de travaux ont été consacrés à ce sujet. Les numéros 59-62, 1988/89 de la revue *Peuples Noirs Peuples Africains* dirigée par Mongo Béti, évoquent ce phénomène sous un titre spécial : *La Francophonie contre la liberté des peuples africains*, où figure parmi d'autres, l'article de Mongo Béti intitulé « Seigneur délivre-nous de la francophonie », pp. 105-107. On peut également évoquer l'ouvrage de Guy Ossito Midiohouan, *Du bon usage de la Francophonie : Essai sur l'idéologie francophone*, Porto-Novo, Éditions CNPMS, 1994, 232p.

cet égard, il faut arriver à trouver une langue ou une forme d'expression langagière qui exprime la crudité des problèmes vécus dans ces pays. Comme le soulignent ces propos d'Ahmadou Kourouma :

En vérité, je n'avais pas le choix. Je n'ai pas d'autres langues dans lesquelles je pouvais m'exprimer. [...]. Quoi qu'il en soit, je ne cherche pas à changer le français. Ce qui m'intéresse c'est de reproduire la façon d'être et de penser de mes personnages dans leur totalité. Or mes personnages sont malinkés. Je dois inventer des formes pour les rendre crédibles.²⁰

Contrairement aux attentes de 'L'Académie française', ce que A. Kourouma est arrivé à faire dans *Les Soleils des indépendances*, comme le montre les analyses de Mikhily Gassama, c'est de vider « les mots de France de leur contenu gaulois pour les charger, comme les colporteurs malinkés, de nouvelles marchandises, proposées à la consommation des francophones »²¹. D'autres écrivains africains comme Sony Labou Tansi et Henri Lopes vont suivre l'exemple de Kourouma « en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain »²². Ainsi, c'est par ces propos : « écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique capable par ses sonorités de rendre la situation tropicale »²³, que Sony Labou Tansi témoigne ce fait. La conjonction de tous ces facteurs donne à la littérature un nouvel envol qui est de dire 'le pays'²⁴ dans un français domestiqué pour un meilleur partage avec un public concerné par les mêmes problèmes. Pour mieux comprendre ce contexte de renouvellement qui caractérise la littérature africaine d'expression française dans la décennie 80/90, il est nécessaire de passer en revue l'historique même de cette littérature.

1.1.1. De la littérature coloniale à la littérature l'anti-coloniale

Le débat sur les vrais débuts de la littérature africaine écrite (d'expression française), une question sur laquelle se départagent les critiques de la littérature africaine, se révèle comme l'un des éléments qui nourrit la problématique de définition de la littérature négro-africaine. Comme le souligne Lilyan Kesteloot par rapport aux différents points de départ de cette littérature selon différents critiques :

Mohamadou Kane estime qu'on aurait pu faire partir l'histoire littéraire africaine de Saint-Louis du Sénégal [...]. Robert Cornevin voulait, lui, remonter à l'abbé

²⁰ Cité par Jean-Michel Djian, *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, 2010, p.89

²¹ Makhily Gassama, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995, p. 115.

²² C'est dans une interview qu'Ahmadou Kourouma accorde à *Afrique littéraire et artistique*, No. 10, Paris, qu'il fait cette affirmation.

²³ Propos cités par George Ngal, « Les Tropicalités de Sony Labou Tansi », *Silex*, 4^e trimestre, 1982, p. 135.

²⁴ Comme on le voit dans *Le Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes où le pays, le cadre spatial de l'action, s'appelle 'Le Pays', ce qui suggère la ressemblance des problèmes dans les pays africains.

Boilat en 1853. De son côté, Christopher Miller pense que cette littérature commence avec l'essai politique de Lamine Senghor *La Violence d'un pays* (1927) et le [...] récit de Mapaté Diagne : *Les Trois volontés de Malic*.²⁵

La volonté de certains critiques de faire remonter cette littérature au XIXe siècle ou même avant, et celle des autres à la situer au début du XXe siècle, est une indication du brouillage même de l'identité de la littérature africaine. Bien qu'il se révèle chez un bon nombre de critiques²⁶ avec des variations de dates, comme on le voit dans la citation ci-dessus, que la littérature francophone africaine écrite date officiellement du XIXe siècle, Janós Riesz, dans son ouvrage *De la littérature coloniale à la littérature africaine*²⁷, situe les premiers écrits sur les sociétés noires au XVe siècle. Il souligne :

Les premiers siècles de la rencontre euro-africaine, depuis l'ère des grandes découvertes, sont marquées par la représentation que les auteurs européens donnent de l'Afrique. Les portugais ayant été les premiers à entreprendre, au XVe siècle, des voyages côtiers, il est logique de trouver les premiers comptes rendus détaillés des connaissances nouvelles sur l'Afrique dans les œuvres de la littérature portugaise.²⁸

C'est ainsi que la société africaine devient sujet de discussion des textes de la littérature occidentale. Quelques cas sont ceux des nouvelles de Giambattista Giraldi, *Hecatommithi* (1565), et *Moor of Venice* (1604), et surtout du côté des écrivains français, le texte de l'Abbé Grégoire, *De la littérature des Nègres*. Riesz révèle que l'image générale donnée à la société africaine dans ces textes est celle d'une société ethnocentrique, stérile et sans valeur, même si d'autres textes comme *Oroonoko* (1688) d'Alpha Behn ont essayé de mettre « en scène des héros africains, avant, pendant et après la Révolution française »²⁹.

Par ailleurs, si ces premiers textes correspondent aux paramètres de la littérature coloniale que J-C Blachère définit comme « tout ce qui s'est écrit « de littéraire » à propos des colonies (françaises) »³⁰, c'est surtout vers la moitié du XIXe siècle que commence une production littéraire beaucoup plus élaborée sur le continent africain. Riesz signale encore que :

²⁵ Lilyan Kesteloot, *Op. Cit.*, p. 323.

²⁶ Les travaux de certains critiques comme Robert Cornevin, *Histoire des peuples de l'Afrique Noire*, Berger-Levrault, 1962, Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie, 1963, Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colins, 1974, Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Éditions africaines, 1982.

²⁷ Janós Riesz, *De la littérature colonial a la littérature africaine : prétextes – contextes – intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

²⁸ Janos Riesz, *Op. Cit.*, p. 28.

²⁹ Les références de ce paragraphe sont de Janós Riesz, *Ibid*, pp. 29-30

³⁰ Jean-claude Blachère, «Les Littératures oubliées », dans *Le Courrier de la SIELEC*, N°. 2, 2011, pp. 5 – 10.

Ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle qu'un changement intervint, lorsque de plus en plus de voyageurs, missionnaires et agents des puissances coloniales avancèrent à l'intérieur du « continent noir » et dévoilèrent peu à peu ses mystères. [...]. Commence alors un siècle de production intense de littérature coloniale sur l'Afrique, qui se répartit en des dizaines de sous-genres : littérature de voyage et d'aventures ; rapports scientifiques de géologues, zoologues, botanistes, d'anthropologues, ethnologues et linguistes ; récits et biographies de missionnaires, médecins, [...].³¹

Il est à remarquer que pour cette production coloniale, la catégorie d'auteurs sus-cités ; les missionnaires, les ethnologues, et les administrateurs coloniaux envoyés dans les colonies pour des raisons de 'civilisation', d'évangélisation, d'exploration, ne constituent qu'une catégorie supplémentaire aux auteurs de l'Occident déjà existants, et produisant une littérature nommée la littérature exotique³². Parmi ceux dont l'écriture constitue la littérature coloniale du XIXe et du début du XXe siècle, on peut citer : *Aziyadé* (1879) et *Le Roman d'un Spahi* (1881) de Pierre Loti, *Au Congo belge* (1899) de Pierre Mille, *L'Âme nègre* (1922) de Maurice Delafosse, *Voyage au Congo* (1927) d'André Gide³³ et *Koffi. Roman vrai d'un noir* (1922) de Gaston Joseph. On voit avec ces textes produits par les occidentaux (français, belges) sur l'Afrique, « une écriture approximative entre un regard sociologique de l'être noir et une fictionalisation de leur mode de vie »³⁴. Par ailleurs, il faut noter essentiellement, par rapport à la genèse de cette expression littéraire, la prise de parole des premiers écrivains de sang africain à commencer à s'intéresser au sort du continent africain. C'est le cas des métis sénégalais Léopold Panet avec *Relation de voyage à Soveira* (1850), et l'Abbé David Boilat. avec *Esquisses Sénégalaises* (1853)³⁵, textes qui ne s'inscrivent pas véritablement dans le canon des œuvres fictionnelles.

Mais quoi qu'il en soit, ces prémisses littéraires vont servir de tremplin aux jeunes africains formés dans les écoles coloniales de l'AOF comme l'École de Benjaville en Côte d'Ivoire, l'École Normale Supérieure d'Instituteurs William Ponty (1903), l'École normale d'institutrices (1938) à Rufisque, et de Sébikotane près de Dakar, l'École de médecine de l'AOF fondée en 1918 à Dakar³⁶. Dans son livre, *L'Éducation en Afrique*, Abdou Moumouni

³¹ *Ibid*, p. 30.

³² Voir Jacques Chevrier, *Littérature Nègre*. Herissey, 1975, pp. 11- 19.

³³ Voir Lebel Roland, *L'Afrique Occidentale dans la littérature française*. Paris, Larose, 1925, Jean-Claude Blachère, «Les Littératures oubliées », dans *Le Courrier de la SIELEC*, N°. 2, 2011, pp. 5 – 10.

³⁴ Jean-claude Blachère, *Op. Cit.*, p. 35

³⁵ Voir Sélom Gbanou, « La traversée des signes : Roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 37, No. 1, 2006, pp. 39-66.

³⁶ Pour des références sur ce sujet, voir le numéro spécial des *Cahiers des Sciences humaines* consacré à la scolarisation en Afrique et dirigée par M.-F. LANGE & J.-Y. MARTIN (1995), et Abdou Moumouni, *L'Éducation en Afrique*, Paris, Maspero, 1964.

propose un panorama de l'éducation et ses enjeux en Afrique francophone sub-saharienne de la période précoloniale à la période postindépendance. Son étude réitère le but principal qu'avaient ces écoles coloniales. Selon lui :

L'enseignement visait à produire essentiellement le personnel subalterne indigène nécessaire à la bonne marche de l'administration coloniale : commis et interprètes, employés de commerce, infirmiers de santé et infirmiers vétérinaires, instituteurs et moniteurs, médecins auxiliaires et vétérinaires auxiliaires, ouvriers de différentes spécialités.³⁷

Ces écoles seront donc les lieux de formation de grandes figures des indépendances africaines comme Félix Houphouët-Boigny de la Côte d'Ivoire, Modibo Keita du Mali, Hubert Maga du Bénin et Hamani Diori du Niger³⁸. Comme le renchérit par exemple une étude de Jean-Hervé Jézéquel, évoquant le processus et les enjeux de la scolarisation en AOF à l'époque coloniale, l'école coloniale a produit « des Pontins sénégalais célèbres comme le romancier Abdoulaye Sadjji ou l'ancien ministre Assane Seck [...] »³⁹. Ces jeunes formés comme auxiliaires de l'administration coloniale, vont s'imprégner ou s'inspirer de ces textes littéraires (certains même vont s'en offusquer), ce qui graduellement les conduira à prendre à leur tour la plume, soit pour continuer la littérature dans la perspective coloniale ou trouver des moyens de contourner les préjugés raciaux qui pèsent sur eux en général.

La plupart des élèves des écoles coloniales commencent à travailler et jouissent d'une certaine autonomie de pensée. Certains ont été enrôlés dans l'armée française à titre de tirailleurs sénégalais pendant la première guerre mondiale, situation qui va leur permettre d'appréhender, à leur juste valeur, l'importance de leur engagement auprès de leurs peuples qu'une souveraineté raciale, nationale, et intellectuelle.

Les tous premiers textes signés par des auteurs noirs africains font leur apparition sur la scène littéraire africaine dans les années 1920, une période qu'on peut nommer la pré-négritude. Mais ces textes, de très faibles factures littéraires, n'ont pas autant retenu l'attention. On reconnaît parmi ces premiers textes : *Les Trois volontés de Malic* (1920) de Diagne A. Mapaté, *Force-Bonté* (1926) de Bakary Diallo et *L'Esclave* (1929) de Felix Couchoro⁴⁰. Comme l'indique A. T. Apedo-Amah, ce sont des textes qui « s'illustrèrent tristement sur le

³⁷ Abdou Moumouni, *L'Éducation en Afrique*, Paris, Maspero, 1964, pp. 44-45.

³⁸ Voir: Peggy Roark Sabatier, *Educating a colonial elite: the William Ponty school and its graduates*, University of Chicago, 1977.

³⁹ Jean-Hervé Jézéquel, « Histoire de bancs, parcours d'élèves », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 169-170, 2003, pp. 408-433.

⁴⁰ *Le Fils du fétiche* de David Ananou publié plus tard en 1955, se trouve également dans cette catégorie de texte qui cautionne le colonialisme.

terrain de l'aliénation et du complexe d'infériorité »⁴¹. C'est-à-dire que ces écrivains, loin de mener leur œuvre à faire le procès de l'idéologie coloniale, « furent orientés vers une approbation de l'action coloniale... »⁴². Il faut attendre plus d'une dizaine d'année avant la naissance du vrai roman africain de contestation, celui de la négritude.

Le premier véritable roman africain qui va marquer la prise de conscience des écrivains noirs à assumer leur rôle d'élites, va être le travail d'un administrateur colonial de la Guyane, René Maran⁴³, en poste dans l'Oubangui-Chari, l'actuel République Centrafricaine. Ce roman qui s'intitule *Batouala*, avec son sous-titre *Véritable roman nègre* (1921), revendique à la fois la profondeur et les douleurs de l'âme noire ainsi que la situation politique, sociale qui est la sienne. C'est surtout dans la préface que René Maran marque cette idée de la situation angoissante du Noir. Il y dresse le portrait du colonisateur, ses abus et exactions avec en sus un portrait implicite du colonisé⁴⁴. « [...] Si l'inintelligence caractérisait le nègre, il n'y aurait que fort peu d'Européens [...]. Civilisation, civilisation, orgueil des Européens, [...] Tu bâtis ton royaume sur des cadavres »⁴⁵, souligne-t-il dans la préface de ce « véritable roman nègre » dont la sincérité du ton fait appel essentiellement à la communauté intellectuelle colonialiste de condamner les abus que le système colonial fait subir aux noirs :

Mes frères en esprit, écrivains de France, cela n'est que trop vrai. C'est pourquoi, d'ores et déjà, il vous appartient de signifier que vous ne voulez plus, sous aucun prétexte, que vous compatriotes, établis là-bas, déconsidèrent la nation dont vous êtes les mainteneurs. Que votre voix s'élève ! Il faut que vous aidiez ceux qui disent les choses telles qu'elles sont, non pas telles qu'on voudrait qu'elles fussent.⁴⁶

Une année plus tard, en 1922, comme réponse à l'appel de René Maran, parut *Koffi. Roman vrai d'un Noir* de Gaston Joseph, un haut fonctionnaire et administrateur colonial français en Côte d'Ivoire et au Cameroun entre 1910 et 1944, dont la préface contraste fortement avec *Batouala* :

L'originalité caractéristique de ce livre, c'est que son héros est peint sous les couleurs de la réalité, sans que l'auteur ne se soit laissé entraîner, comme d'autres écrivains, [...] soit par un sentimentalisme pleurnichard, soit par des préventions injustes contre une race encore arriérée [...] ; aujourd'hui, je les prie seulement de

⁴¹ Ayayi Togoata Apedo-Amah, « Exprimer l'Afrique : deux stratégies du discours » dans Papa Samba Diop & Sélom Gbanou (dirs) *Écrire l'Afrique aujourd'hui*, Palabres, Vol. VIII, Numéro spécial, 2007-2008, pp. 13-27.

⁴² Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala, 2004, p. 16.

⁴³ René Maran étant Guyanais et administrateur colonial français dans l'Oubangui Chari en Afrique, on peut dire que son roman, *Batouala*, se situe entre la littérature africaine, antillaise et coloniale.

⁴⁴ On retrouvera plus tard ce double regard dans le travail fondateur d'Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur* (1957)

⁴⁵ René Maran, *Batouala : Véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921, pp. 9-11.

⁴⁶ *Ibid*, p. 13.

s'en référer au témoignage de l'auteur de *Batouala* qui a pu se permettre, comme noir, de décrire d'une plume singulièrement cruelle une des races les plus attardées de l'Afrique, satisfaisant à la fois dans son ouvrage ses préventions contre la race blanche dont il n'est pas, et son dédain pour ses frères de race, moins évolués que lui.⁴⁷

Nonobstant cette réfutation du cri de Maran, *Batouala* connaît un grand succès couronné par le prix Goncourt en 1921. D'ailleurs, son appel s'inscrit dans l'ambiance intellectuelle du Mouvement de la Negro-Renaissance des années 1920 à Harlem aux États-Unis, animé à l'époque par W. E. B. Dubois, Claude Mac Kay, Countee Cullen, Langston Hughes entre autres. Ce Mouvement, ainsi que le texte de René Maran, aura d'importantes répercussions dans les Antilles, notamment en Haïti avec Jean Price Mars et son mouvement d'indigénisation⁴⁸, et dans le milieu étudiant en Europe où il va inspirer les intellectuels et étudiants Noirs, notamment à Paris dans le quartier latin. Comme le reconnaît Kesteloot :

[...] cette littérature américaine contient déjà en germes les principaux thèmes de la « négritude » et, à ce titre, on peut affirmer que les véritables pères de la renaissance culturelle nègre en France ne furent ni les écrivains de la tradition antillaise, ni les poètes surréalistes ou les romanciers français d'entre les deux guerres, mais les auteurs noirs des États-Unis [...]⁴⁹

Au fait, le grand cri nègre qu'évoque Lilyan Kesteloot, cri en lequel les jeunes intellectuels négro-africains tels que David Diop, René Ménénil, Birago Diop, Aimée Césaire, Léopold Sédar Senghor de l'Afrique, de la Caraïbe, du Maghreb, quel que soit leur domaine de spécialisation, se retrouvent. Ce cri est endetté au cri unificateur et inspirateur de W.E.B. Dubois dans la phrase : « Je suis nègre, et je me glorifie de ce nom ; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines », de son livre *The Souls of Black Folk*⁵⁰ publié en 1903. Ce cri nègre va déclencher chez ces jeunes intellectuels noirs en France une véritable prise de conscience. Les premiers pas de la contestation se retrouvent dans une revue nommée *Légitime défense*⁵¹, dont le grand mérite est de poser les bases du mouvement de la négritude.

L'idée même de la négritude, après des débuts timides va connaître son institutionnalisation dans les années 30. Lilyan Kesteloot, dans son ouvrage, *Les Écrivains*

⁴⁷ Joseph Gaston, *Koffi, roman vrai d'un nègre*, Paris, Monde Nouveau, 1922, pp. 8-9.

⁴⁸ Ce Mouvement sera abordé ultérieurement dans la section suivante « Littérature haïtienne : bref historique ».

⁴⁹ Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles : EUB, 1963, p. 38.

⁵⁰ W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 1903, traduit par Magali Bessone, *Les Ames du peuple noir*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2004, 339 p.

⁵¹ Revue fondée à Paris en 1932 par René Ménénil, Etienne Léro, Marcel M., elle ne connaîtra qu'un seul numéro.

*noirs de langue française : naissance d'une littérature*⁵², donne des informations précises sur le parcours de ce mouvement, informations dont l'analyse reprend ici certaines articulations. Le mot de la 'négritude', proposé en mars 1935 par Aimé Césaire, est paru sous sa plume dans le numéro 3 de la revue des étudiants martiniquais, '*L'Étudiant noir*'⁵³. Mais c'est en 1939 que le terme bénéficie d'une conceptualisation dans son *Cahier d'un retour au pays natal*⁵⁴. La négritude, pour Césaire, renferme, comme le souligne Kesteloot, quatre aspects importants à savoir la : « couleur (noire de peau), la race (toute entière), la psychologie et la revendication »⁵⁵, qu'on trouve captés dans son œuvre comme suit :

Ma négritude n'est pas une pierre, [...] ma négritude n'est pas une taie d'eau morte
sur l'œil mort de la terre, ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
Elle plonge dans la chair rouge du sol
Elle plonge dans la chair ardente du ciel
Elle troue l'accablement opaque de sa droite patiente⁵⁶

Césaire résume par la suite les quatre composantes de sa négritude comme « conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir de son histoire et de sa culture »⁵⁷. Avec cette acception césarienne du concept, à laquelle s'ajoute celle de Léopold S. Senghor comme « le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-africaine »⁵⁸, la négritude s'impose comme mouvement par lequel les jeunes intellectuels assument une position radicale de contestation contre la situation coloniale.

Même si du point de vue de ces deux grandes figures du mouvement de la négritude, Aimé Césaire et Léopold S. Senghor, les définitions ne sont pas les mêmes, les buts visés, à savoir, la reconnaissance de l'identité noire, la force et le courage d'assumer cette identité, la libération et la liberté, restent cependant les mêmes, et deviennent les piliers de l'expression littéraire pour les jeunes intellectuels. Il est à noter, à cet égard, que le contexte littéraire dans lequel naît le mouvement en France correspond au triomphe de la poésie qui est l'expression

⁵² Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de sociologie, 1963.

⁵³ *L'Étudiant noir* succède à *L'Étudiant martiniquais*, revue de l'Association des Étudiants Martiniquais en France, présidée par Gabriel Suvélor. Il fut publié de 1934 à 1940. C'est à l'instigation d'Aimé Césaire que le journal prit le titre de *L'Étudiant noir*. L'article de Césaire est intitulé : « Nègreries : Jeunesse noire et assimilation ».

⁵⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, [1939], 1947.

⁵⁵ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala, 2004, p. 109.

⁵⁶ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, pp. 46-47.

⁵⁷ Lilyan Kesteloot, *ibid*, p. 109.

⁵⁸ Cité par Lilyan Kesteloot, *Op. Cit.*, p. 106.

de l'intérieur⁵⁹ et du mouvement de gauche⁶⁰ auquel s'associent certaines tendances du mouvement surréaliste⁶¹, et certains intellectuels français comme Jean-Paul Sartre. La naissance de la négritude s'inscrit dès lors dans un contexte de passage à l'action, un contexte de lutte dont les traces se retrouvent dans les œuvres des poètes négro-africains telles que celles d' Aimée Césaire⁶².

Ainsi, la Négritude, qui prend son envol d'abord avec l'expression poétique⁶³, devient, notamment après la deuxième guerre mondiale, un outil culturel et littéraire de combat avec l'expression romanesque. Parmi les œuvres romanesques publiées à cette fin dans les années 1950, on peut noter : *L'Enfant noir*⁶⁴ de Camara Laye, *Le Pauvre Christ de Bomba*⁶⁵ de Mongo Béti, *Une vie de boy*⁶⁶ de Ferdinand Oyono, et *Sous l'orage*⁶⁷ de Seydou Badian. Ces œuvres, qui emboîtent le pas à *Batouala, véritable roman nègre* (1921) de René Maran, se sont données comme projet nationaliste : la reconstitution nostalgique de l'Afrique, la contestation des thèses colonialistes du nihilisme, et la révolte contre le fait colonial, expression des conflits et luttes pour la décolonisation.

Bien que propulsés par ce nationalisme qui implique une lutte de recouvrement de l'espace aliéné (physique, culturel, économique et mental ou psychologique) ces jeunes littéraires africains, qui abandonnent la poésie pour se donner à la création romanesque souvent avec une configuration autobiographique, bénéficient d'un grand soutien de quelques intellectuels de la gauche française. Ce soutien de la classe intellectuelle française est un facteur de légitimation qui permet à ces œuvres de mieux circuler dans l'espace français. Mahamadou

⁵⁹ Dans la conception de Mallarmé, «la poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle ». Ref : Benoit Éric, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde » dans *Romantisme*, 2001, N°. 111. *L'œuvre et le temps*. pp. 107-120

⁶⁰ Les chefs de file du mouvement surréaliste comme André Breton, Paul Eluard, et du mouvement de la Négritude tels que Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et les contributeurs à la revue *Légitime défense*, adhéraient aux valeurs littéraires les uns et des autres.

⁶¹ Le concept est défini comme « Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Édition complète, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 35.

⁶² On peut citer à titre d'exemple des œuvres de Césaire comme : *Et les chiens se taisaient* (1956), et surtout *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) où figure la phrase fameuse : « ma bouche est la bouche de ceux qui n'ont point de bouche, et ma voix, celle qui s'affaisse dans le cachot du désespoir » (p.42) paroles militantes qui suggèrent le passage à l'action.

⁶³ N.B : la poésie était la première forme d'expression de la négritude, avec notamment Senghor, Césaire, Damas, Diop.

⁶⁴ Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

⁶⁵ Mongo Béti, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence africaine, 1956.

⁶⁶ Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy*, Paris, Juillard, 1956.

⁶⁷ Seydou Badian, *Sous l'orage, suivi de la mort Chaka*, 1957.

Kane, dans sa thèse : *Roman africain et traditions*, renforce cette idée de connivence entre les auteurs africains et les français en identifiant : « la préface de Randau à Dim Delobson pour *L'Empire de Mogho-Naba*, celle de Delavignette pour *Karim* d'Ousmane Socé Diop, celle de Georges Hardy pour le roman ethnologique *Doguicimi* de Paul Hazoumé »⁶⁸. Cette connivence atteint sa parfaite illustration avec la célèbre préface « Orphée noir » de Jean-Paul Sartre à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*⁶⁹ de Léopold S. Senghor. Janvier Améla, dans son livre *Les Précurseurs français de la négritude*, où il montre que des auteurs français comme Victor Hugo et Rimbaud se sont déjà révélés, dans leurs poésies, comme précurseurs de la négritude, souligne dans l'introduction, le fait que le choix d'« Orphée noir » comme titre de la préface de Jean-Paul Sartre à l'ouvrage de Senghor, semble déjà placer la littérature de la négritude sous « le magistère intellectuel et moral [...] de l'Occident »⁷⁰. En effet, cette idée de connivence, s'exprimant plus ou moins à travers des rapports intertextuels, pousse des fois à des imitations, à l'admiration voire à des formes de plagiat⁷¹. Ainsi, ces romanciers, en dehors de quelques-uns qui font recours à l'art du récit oral africain⁷², sont généralement accusés par la critique d'avoir fait imiter à leurs textes la tonalité et le style du français classique des écrivains français tels que Honoré de Balzac, et Émile Zola comme le souligne Jacques Chevrier :

Par conformisme social et par servilisme littéraire on imite donc à qui mieux mieux Baudelaire, Hugo, Verlaine, Leconte de Lisle, Theodore de Banville ou Jose-Maria de Heredia.⁷³

Revenant à cette connivence, voire la recherche de modèle chez les écrivains de la négritude, S. Dabla en arrive à la conclusion de « l'inadéquation des premiers romans africains francophones »⁷⁴, à leur espace ou au public cible. Cette inadéquation que relève Dabla, a également été évoquée dans l'ouvrage *La Littérature africaine et sa critique*, publié la même année que celui de Dabla, où l'auteur, Locha Mateso, se concentre notamment sur l'activité du roman francophone depuis l'époque coloniale. Prenant Makhily Gassama comme point de

⁶⁸ Cité par Lilyan Kesteloot, *Op. Cit.*, p. 15.

⁶⁹ Léopold S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Revue Temps modernes, 1948.

⁷⁰ Janvier Améla, *Les Précurseurs français de la Négritude*, Lomé-Bayreuth, Éditions Palabres, 2001, p.8.

⁷¹ A ce sujet, voir : Janos Riesz, « Accusations of Plagiarism against Several African Authors and Their Historical Context », in *Year Book of Comparative and General Literature*, No. 43, 1995, pp. 86-97.

⁷² Mahamadou Kane indique que certains « écrivains de l'époque, tels Socé et Hazoumé [...] auront recours non seulement à l'esthétique réaliste, mais aussi à l'art du récit des conteurs et griots », cité par Christiane Ndiaye, *Op. Cit.*, p.76.

⁷³ Jacques Chevrier, *Littérature Nègre*. Herissey, 1975, p. 22.

⁷⁴ Sewanou Dabla, *Op. Cit.*, 1986, p. 15.

référence dans ses travaux sur les « registres d'expression dans le roman francophone », Mateso souligne :

Le romancier arrache son personnage à son milieu naturel et le projette de force dans la culture française. [...] le romancier est condamné à présenter au lecteur un univers dépourvu de toute crédibilité et sans consistance.⁷⁵

La situation linguistique du personnage dans le roman francophone africain que présentent Dabla et Mateso est celle qui a conduit à une littérature trop stéréotypée dans laquelle les personnages, même illettrés, sont menés à s'écarter du réalisme africain et à parler un français classique, inscrivant, ce faisant, les œuvres dans une certaine artificialité ou irréalité. Cette situation crée un véritable paradoxe qui définit la revendication de l'authenticité, de l'identité africaine et de la libération des peuples africains car l'écrivain se trouve confronté à une littérature qui aspire à une indépendance sans être elle-même indépendante en raison de son attachement au modèle du colonisateur.

1.1.2. Le roman postindépendance

Les années 60 constituent la foire aux indépendances pour la plupart des pays africains⁷⁶. Du coup la littérature se retrouve face à d'autres problématiques. D'abord certains écrivains vont se retrouver à des postes de responsabilité et leur engouement littéraire va s'estomper. Comme le souligne Lilyan Kesteloot, « les pères de la négritude, Senghor et Césaire [...] s'y laissèrent prendre eux aussi ».⁷⁷ On attend d'eux qu'ils traduisent dans les faits les grandes idées exprimées dans leurs œuvres comme *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, *Chants d'ombre et hosties noires*, *L'Enfant noir*, et dans les conférences⁷⁸ entre autres. Les attentes élevées conduisent à une désillusion profonde. Pour des écrivains tels que Léopold Sédar Senghor devenu chef d'état du Sénégal en 1960, Bernard Dadié devenu l'un des ministres d'état de la Côte d'Ivoire indépendante, Ferdinand Oyono, diplomate pour le Cameroun, et Jacques Rabemananjara devenu député/ministre du Madagascar, le rêve est fini et ils sont face à la réalité dans laquelle ils n'ont pas pu traduire les idées exprimées dans leurs œuvres. De ces brèches vont émerger de nouvelles voix beaucoup plus conscientes des réalités

⁷⁵ Locha Mateso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, p.334

⁷⁶ En dehors de quelques pays comme le Soudan 1956, la Tunisie 1956, le Ghana 1957, et la Guinée 1958, plus d'une vingtaine de pays tels que le Cameroun, le Sénégal, le Togo, le Burkina Faso, la RDC, le Gabon, le Mali, le Bénin, la Côte d'Ivoire etc. ont eu leur indépendance en 1960. D'autres pays comme la Tanzanie 1961, le Rwanda 1962, le Lesotho en 1968 l'ont eu après 1960.

⁷⁷ Lilyan Kesteloot, *Op. Cit.*, p. 232.

⁷⁸ On peut évoquer comme exemple les deux plus grands Congrès des écrivains et artistes noirs avant les indépendances à savoir : le Congrès de Paris en Septembre 1956 où se fait le « constat de la crise infligée aux civilisations noires », et le deuxième, celui de 1959 à Rome, qui se focalise sur « la solidarité des peuples noirs ». Voir Locha Mateso, *Op. Cit.*, pp. 121 – 124.

des pays nouvellement indépendants. C'est le cas du *Soleil noir point* (1962) et *Violent était le vent* (1966) de Charles Nokan, *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem, et surtout *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma qui marquent le constat des échecs des indépendances où Fama, véritable prince malinké, se trouve ruiné par les indépendances.

Il est à noter que, pour ces œuvres, l'un des cas majeurs étroitement liés à l'expression de l'échec des indépendances, est la libération même de l'écriture de la tutelle de la langue française. Emboîtant le pas des littérateurs de l'espace anglophone⁷⁹, la littérature africaine d'expression française, va chercher à se ressourcer dans les contes et légendes, dans l'esthétique de l'oralité pour asseoir une forme poétique plus adaptée à la réalité africaine. Avec ces écrivains de la nouvelle génération où la liste s'allonge très rapidement, commence à se mettre en place les germes d'une écriture hybride en consciente violation des frontières entre les genres, entre les langues (les registres de langue), entre la fiction et la réalité. Il s'agit d'une écriture décomplexée qui affiche son indépendance surtout esthétique vis-à-vis des modèles français.

Un autre élément important de ce renouvellement marqué par ces écrivains que Sewanou Dabla nomme « romanciers de la seconde génération »⁸⁰, est l'avènement ou la multiplication des femmes écrivaines sur la scène littéraire. On note les cas de Nafissatou Dialo (*Tilène au Plateau* 1975), Aminata Sow Fall, (*Le Revenant* 1976) et *La Grève des battus* 1979), Awa Thiam (*La Parole aux négresses* 1978) et Werewere Liking (*Elle sera de jaspe et de corail* 1983). Contrairement aux écrivains de la première génération dont les œuvres font généralement des femmes des objets du discours, avec cette deuxième génération caractérisée par un épanouissement de l'écriture, une frontière est franchie où les femmes ne se laissent plus raconter. Elles assument leur destin et leur écriture en se racontant elles-mêmes. On assiste ce faisant, à un éclatement de l'espace qui n'est plus juste masculin mais masculin/féminin⁸¹.

⁷⁹ Déjà dans les années 50 ou même avant, on retrouve chez les écrivains de la littérature africaine d'expression anglaise tel que Amos Tutuola dans *The Palm-Wine Drinkard* (1952), Chinua Achebe dans *Things Fall Apart* (1958), un style d'écriture plus libéré en conformité avec l'imaginaire africain.

⁸⁰ L'étude de Sewanou Dabla s'organise autour de 11 écrivains : Charles Nokan, *Violent était le vent* (1966), Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence* (1968), Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances* (1968), Alioun Fantouré, *Le Récit du cirque* (1975), V. Y. Mudimbe, *Le Bel Immonde* (1976), Sony Labou Tansi, *La Vie et demie* (1979), William Sassine, *Le Jeune Homme de sable* (1979), Jean-Marie Adiaffi, *La Carte d'identité*, (1981), Boubacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango* (1981), Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire* (1982), et Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail* (1983).

⁸¹ On peut citer parmi les nombreux travaux consacrés à l'écriture des écrivains femmes, les numéros 1 & 2 la revue *Palabres, Femmes et créations littéraires en Afrique et aux Antilles*, Vol 3, 2000, dirigé par Sélom Gbanou, et l'ouvrage de Denise Brahimi et Anne Trevarthen, *Les Femmes dans la littérature africaine* (Portraits), Paris,

Sur le plan thématique cette nouvelle génération se caractérise par un renversement dans la conception classique des thèmes, de la langue française, et dans un passage en revue des aspects de la vie socio-politique. Si Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* insiste sur l'échec des indépendances, l'anéantissement des castes traditionnelles, l'implantation de nouvelles réalités comme les partis politiques, les cartes de membres de parti, Sembène Ousmane, dans *Le Mandat*, met en relief les maux de la nouvelle société tels que le népotisme, le favoritisme et la lourdeur bureaucratique. Sony Labou Tansi pour sa part, met en scène la dictature à travers la généalogie des guides présidentiels dans une écriture qui rompt toutes les frontières entre fable et réalité. Inspiré des faits politiques dans les pays de l'Amérique latine comme le Chili et la Colombie, la littérature cible les nouveaux dirigeants d'une Afrique indépendante. En ce qui concerne les femmes, elles prennent position contre la domination des hommes que Pierre Bourdieu appelle « la domination masculine »⁸². Des romancières telles que Awa Thiam dans *Parole aux négresses*, Aminata Sow Fall, *La Grève des battus*, Mariama Bâ dans *Une si longue lettre*, Bessie Head dans *La Femme qui collectionnait des trésors*, et Calixthe Beala dans *C'est le soleil qui m'a brûlé*, s'érigent dans leurs œuvres contre le système patriarcal pour briser les limites culturelles dans lesquelles elles sont enfermées. Quelles que soient les orientations thématiques, cette seconde génération se singularise par des démarches esthétiques qui font du texte littéraire un véritable kaléidoscope.

Sur le plan titrologique, comme le remarque S. Dabla⁸³, la nouvelle écriture affiche des titres énigmatiques, poétiques, ambigus, et polyphoniques tels que *Le Bel Immonde* de V. Y. Mudimbe, *La Vie et demie* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi, *Les Écailles du ciel* de Tierno Monenembo, *D'éclairs et de foudre* de Jean-Marie Adiaffi, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, qui suggèrent au lieu de dire. Le lecteur est donc confronté à de référents divers, à un sens ouvert, qui renvoie à un contenu qui est à trouver. La nature de ces titres suggère d'ores et déjà ce à quoi le lecteur doit s'attendre dans le texte proprement dit.

Pour ce qui est de la narration elle-même, la plupart des récits de cette époque sont remplis par exemple, d'histoires secondaires, chants, contes, légendes, poésie (*Le Pleurer-Rire : 1982*, *Elle sera de jaspe et de corail : 1983*), de tracts, d'enregistrements au

Karthala, 1998. Voir aussi la revue féminin-masculin de l'Université de Cergy-Pontoise sous la direction de Christiane Chaulet Achour.

⁸² Référence à l'ouvrage de Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

⁸³ Sewanou Dabla consacre une partie de son étude dans *Nouvelles écritures africaines* à l'étude des titres : « Titres : l'ancien et le nouveau », pp. 62 – 66.

magnétophone, de voix radiophoniques (*Le Jeune homme de sable* :1979), d'interviews, de formes dramatiques et cinématographiques (*Le Bel immonde* : 1976) entre autres.

Le récit est composé d'intrigues enchâssées, surchargées et recoupées comme dans *La Vie et demie* de S. L. Tansi et *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes où les lecteurs se retrouvent difficilement. Ces récits rompent avec la structure linéaire comme dans *Ville cruelle* d'Eza Boto, *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti, *L'Enfant noir* de Camara Laye. Le morcellement de l'espace narratif correspond à ce que Dabla appelle le « roman, des histoires »⁸⁴ dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes. La plupart de ces récits se déroulent dans des univers spatio-temporels embrouillés qui ne se laissent localiser sur aucune carte. C'est l'exemple des Marigots du sud où se déroule l'intrigue du *Cercle des tropiques* (1973) d'Alioum Fantouré, de la République du Kazalunda dans *Kotawali* (1977) de Guy Menga, 'la cité vaincue par le soleil' dans *Le Jeune homme de sable* (1979) de William Sassine, et surtout de l'espace au nom générique de 'Le Pays' dans *Le Pleurer-rire* de Lopes.

Ces espaces qui, selon l'expression de Midiohouan, participent « d'une technique de camouflage qui est une réponse aux exigences des régimes néocoloniaux promptes à punir 'la subversion »⁸⁵, expriment la porosité entre le nommé et le non-nommé, l'ici et l'ailleurs, le réel et le fictif. Par exemple, la République de la Côte des ébènes qui fait référence à la Côte d'Ivoire, peut également faire référence à d'autres pays de la sous-région comme la Guinée, le Mali, ou la Gambie. La dénomination des espaces dans ce nouveau roman est le premier lieu où se brouillent les frontières car, même si certains indices permettent d'attribuer un espace géographique à ces espaces littéraires, il est presque impossible de limiter l'espace littéraire à une seule frontière. L'écriture semble refuser de nommer pour ne pas se laisser restreindre dans un espace qui en limiterait la portée. Il s'agit d'une technique de camouflage/dévoilement où l'espace semble cacher tout en exposant ce qu'il cache.

Même si Midiohouan dans son analyse montre que cette manière de ne pas nommer est une technique d'échapper à la censure, il est fort probable que chez les écrivains, c'est une espèce de métonymie qui permet de dire peu pour signifier beaucoup. Dès lors que ces nouveaux pays indépendants se ressemblent au niveau de leur gestion catastrophique, les noms ne semblent plus avoir aucune importance. Il s'agit juste d'une étiquette qui n'identifie pas mais qui généralise.

⁸⁴ Sewanou Dabla, *Op. Cit.*, p. 144.

⁸⁵ Guy O. Midiohouan, « L'écriture du nouveau roman politique négro-africain », *Ve colloque de langues et littératures modernes*, Université du Bénin, Lomé – Togo, 13 – 17 Avril 1987, texte ronéoté, pp. 33-53.

Sur le plan de la langue, la littérature de la nouvelle génération se fait iconoclaste pour renouer avec une manière d'écrire qui ne met plus de barrière entre la langue africaine et européenne. On le voit avec Ahmadou Kourouma qui dit avoir « traduit le malinké en français, en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain »⁸⁶. Ce travail de distorsion et de réinvention de la langue française chez Kourouma, qui sort d'ailleurs les deux langues de leur enfermement, reçoit un autre coup de pouce chez Sony Labou Tansi qui souligne :

Il ne faut pas être piégé par le dictionnaire, ni par la syntaxe d'ailleurs. Je crois plutôt qu'il faut inventer un langage. Or, ce qui m'intéresse, moi, ce n'est pas la langue française, c'est le langage que je peux y trouver, à l'intérieur, pour arriver à communiquer.⁸⁷

La plupart des écrivains de la nouvelle génération vont faire de la langue le lieu premier de rupture avec les écrivains de la première génération. À cet effet, les romanciers de la nouvelle génération ont recours à un langage et à une langue qu'ils plient aux urgences de leur imaginaire. C'est de cette écriture retravaillée menant à un renouvellement esthétique, que le roman francophone africain passe de la thématique de contestation du colonialisme et de la négritude d'ailleurs devenue controversée⁸⁸, à la nouvelle réalité de l'échec des indépendances qui entraîne avec elle le problème de l'oppression, de l'abus du pouvoir, du chômage et de la misère. Il s'agit d'une littérature essentiellement introspective tournée vers 'l'intérieur' pour révéler une situation sociale, politique et économique difficile, créée par une mauvaise gestion des États nouvellement indépendants. Cette critique ciblant les nouveaux dirigeants des jeunes pays africains dont certains se comportent en dictateurs féroces comme cela apparaît dans *Le Cercle des tropiques* (1973) d'Alioum Fantouré, avec la féroce dictature du Messie Koï qui va générer des 'chasses à l'homme', des persécutions, des conflits internes, des renversements de gouvernements et même des guerres tribales qui vont mener un grand nombre d'Africains à fuir leur pays pour s'exiler ou immigrer⁸⁹. Ces péripéties qu'a connues le continent africain entre les années 60 et 90, et les conséquences qui s'ensuivent, vont plus ou moins contribuer à la réorientation de la création romanesque en Afrique francophone à partir des années 90.

⁸⁶ Ahmadou Kourouma, « Entretien », dans *Afrique littéraire et artistique*, No. 10, Paris, 1970.

⁸⁷ Entretien enregistré par B. Magnier, cité par J-M Devésa 1996, p. 324.

⁸⁸ Claude Wauthier, « Négritude, tigritude et indépendance », in *Notre librairie*, No. 85, 1986, pp. 16 – 22.

⁸⁹ Beaucoup d'études ont été consacrées à la question de l'exil dans la littérature africaine. On peut citer par exemple l'étude de Jean-Pierre Makouta-Mboukou : *Littérature de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes. Étude comparative*, Paris, L'Harmattan, 1993, le numéro 71 de la revue *Tangence*, 2003 *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, coordonné par Kanate Dahouda, et le collectif, *Les Écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, coordonné par Adama Coulibaly et Yao Louis Konan.

1.1.3. La génération de la ‘post-colonie’

Presqu’une trentaine d’années (entre 1960 et 1990) après l’émergence de cette nouvelle vague d’écrivains africains d’expression française⁹⁰ se présente sur la scène littéraire franco-africaine, à partir des années 90, une troisième génération d’écrivains. Comme marque de reconnaissance à ces écrivains, la Revue des Littératures du Sud (*Notre Librairie*) consacre son numéro 146 (2001) à cette « Nouvelle génération » d’écrivains francophones. Comme le remarque Jean-Louis Joubert dans son texte liminaire à ce numéro :

Reste le sentiment général que quelque chose a changé, qu’une nouveauté littéraire s’est affirmée pendant la décennie 90, en Afrique, dans la Caraïbe et l’océan Indien.⁹¹

Ces écrivains contemporains, qu’Abdourahman Waberi surnomme « les enfants de la postcolonie »⁹², ou que Papa Samba Diop appelle « les cadets de la post-indépendance »⁹³, sont, pour lui, des écrivains nés sous les dictatures de la période après les indépendances :

À quelques exceptions près ils sont nés après 1960, et n’entretiennent plus une relation filiale avec l’Afrique [...]. Un écrivain comme Alain Mabanckou, qui a consacré quatre recueils de poème au Congo, même quand il chante son pays natal, il ne la fait plus de la même manière que Jean-Baptiste Tati-Loutard. Ce qui pose problème c’est de savoir si c’est le pays qui s’est éloigné, ou si ce sont les écrivains qui cherchent à s’en éloigner. Finalement, cela n’est pas lié au seul fait que les écrivains vivent à l’étranger, car on peut faire le même constat avec un romancier comme Florent Couao-Zotti qui vit actuellement au Bénin.⁹⁴

Les écrivains de cette génération, qu’ils vivent dans leur pays natal ou à l’étranger, par certaines circonstances historiques, politiques, et économiques, ne se sentent pas vraiment appartenir, culturellement ou géographiquement, à aucun de ces espaces. Délaissant leur

⁹⁰ En dehors de l’ouvrage de Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération* (1986), l’idée de l’émergence d’une nouvelle génération d’écrivains francophones fera l’objet, un an plus tard, en 1987, d’un colloque organisé du 13 – 17 Avril 1987, à l’Université du Bénin à Lomé sur le sujet : « Renouveau de l’écriture dans la littérature négro-africaine ». L’une des communications de ce colloque est celle de Guy O. Midiohouan, « L’écriture du nouveau roman politique négro-africain ».

⁹¹ Jean-Louis Joubert, « Quelque chose a changé », dans *Notre Librairie*, No. 146, Oct.- Dec 2001, p. 7.

⁹² Il est à noter que ce que Waberi entend ici par la notion au contour flou de ‘postcolonie’ prête à confusion avec la notion de ‘post-colonie’, mode de pensée dans le sens où l’entendent les anglo-saxons. Chez ces derniers, c’est un ‘après’ de la colonisation.

⁹³ Papa Samba Diop, « Le Roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », dans *Notre Librairie*, No. 166, juillet.- Septembre 2007, pp. 9-18.

⁹⁴ Cité par Papa Samba Diop, « Des mots et concepts nouveaux en circulation dans l’espace francophone : L’Afropolitanisme’ en question », dans *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 31, No. 2, 2016, pp. 14-28.

attribut d'écrivains nationaux, ils préfèrent le statut d'écrivains tout court⁹⁵ ou celui d'« écrivains-monde », statut qui leur permet déjà une certaine liberté de pensée et d'expression. Ce nouveau statut qu'acquiert la génération actuelle d'écrivains francophones rappelle d'ailleurs, le concept de world-littérature dans les littératures d'expression anglaise. Comme le remarque Louise Ladouceur dans une étude qui s'interroge sur l'avenir de la littérature-monde :

On ne peut s'empêcher de faire le parallèle avec le world-literature, concept qui permet aux auteurs d'expression anglaise d'échapper au ghetto du commonwealth literature, un sous-chapitre en annexe de la British literature. [...]. Ainsi, les écrivains écrivant dans une langue autre que leur langue maternelle, les « hommes-traduits », selon l'expression de Rushdie et « bâtards internationaux nés dans un endroit et qui décident de vivre dans un autre ».⁹⁶

Ainsi, détachés de toute appartenance, ces écrivains, dans le contexte de ce world-literature⁹⁷, opèrent dans espace discursif ouvert où s'estompent les frontières géographiques et culturelles. On peut citer parmi ces écrivains Kossi Efoui et Sami Tchak du Togo, Alain Mabanckou de la République Démocratique du Congo, Calixthe Beyala et Léonora Miano du Cameroun, Boubacar Boris Diop et Fatou Diome du Sénégal, Jean-Luc Raharimanana d'origine malgache Diégou Bailly de la Côte d'Ivoire, Tierno Monenembo de la Guinée, etc. Ces écrivains, même s'ils écrivent dans une langue autre que leur langue maternelle comme le signale Ladouceur dans son étude, le font avec une voix plus libérée. Écrire, pour ces écrivains, c'est assumer un 'Moi' africain à travers une langue libérée. Suite à la quête d'indépendance linguistique entamée par les écrivains de la 'deuxième génération', cette génération d'écrivains procède par un éclatement des frontières rigides pour permettre une sorte de porosité entre la langue d'écriture, le français, et les langues africaines.

C'est ainsi que ces écrivains, s'inspirant du courant de renouvellement esthétique initié par leurs prédécesseurs tels qu'A. Kourouma, A. Fantouré, et S. L. Tansi, qui peuvent se dire les aînés de la postcolonie, vont se lancer dans une création romanesque plus diffuse. Au fait, ayant acquis une nouvelle conscience littéraire facilitée par leur ouverture sur le monde surtout à travers la prolifération des nouvelles technologies de communication, ces écrivains

⁹⁵ Cette idée d'écrivain-monde est à la base du Manifeste publié le 16 mars 2007 dans *Le Monde des livres*, signé par 44 écrivains de langue française. Il est suivi par la publication, chez Gallimard, d'un ouvrage collectif intitulé *Pour une littérature-monde*, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud.

⁹⁶ Louise Ladouceur, « Pour une littérature-monde libérée des exclusivismes français et francophones », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dirs), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde: poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 323.

⁹⁷ Cette expression qui correspond au concept de littérature –monde en français est un « mot créé par Goethe, signifiant littérature universelle et désignant une discipline normative destinée à étudier selon divers critères, notamment linguistiques, les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale ».

contemporains vont avoir une préoccupation narrative beaucoup plus diverse. Pour Papa Samba Diop, passant en revue certaines œuvres de cette génération, ces traits s'appliquent « non seulement [à] une nouvelle génération mais aussi [aux] écrivains et [aux] œuvres actuels »⁹⁸. Cette nouvelle écriture est caractérisée selon lui par :

une césure d'avec la référence-révère à la société traditionnelle. [...] deux espaces, l'un utopique, l'autre irrespirable [et]. Un corpus national divers tant du point de vue des genres que des thématiques.⁹⁹

En effet, ce qui distingue essentiellement cette littérature est une orientation linguistique nouvelle, une démarche narrative plus ramifiée, et qui habitue le lecteur à une forme de genre sans genre qui dit l'Ici et l'Ailleurs dans une langue elle-même apprivoisée. En effet, avec les auteurs de la génération actuelle, on assiste à une hybridité générique poussée à l'extrême jusqu'à défier toutes les frontières de la production littéraire. Cette écriture aux orientations plurielles ne cible plus exclusivement la thématique du pouvoir comme chez Ahmadou Kourouma, Valentin-Yves Mudimbé, Alioum Fantouré, mais aussi des questions diverses telles que l'exil, l'identité¹⁰⁰, les questions de migration et de mondialisation. Certaines œuvres qui reflètent cette thématique sont *Le Ventre de l'atlantique* (2003) de Fatou Diome, *Verre cassé* (2005) et *Black bazar* (2009) d'Alain Mabanckou, et *Place des fêtes* (2001) Sami Tchak. Il y a aussi des œuvres qui font du métissage leur thème principal. On peut citer dans cette catégorie *Métisse façon* (2002) de Sarah Bouyain, *Cola-cola jazz* (2002) de Kangni Alem, *Le Lys et le flamboyant* (1997) d'Henri Lopes. L'écriture de cette époque se prête volontiers au coq à l'âne et « les auteurs entendent ainsi mêler plusieurs techniques romanesques en vue d'exprimer le sentiment d'une insupportable dérégulation »¹⁰¹ qui s'annonce au niveau des diverses composantes du récit. En somme, avec des œuvres protéiformes telles que *Silikani* (2006) d'Eugene Ebode, *Rift, routes, rails* (2001) d'Abdourahman Waberi, *Lagon, Lagunes* (2000) de Sylvie Kandé, *Nour 1947* (2001) de Jean-Luc Raharimanana, *L'Invention du beau regard* (2004) de Patrice Nganang, on assiste à une littérature qui opte pour un rejet de la linéarité et se donne à des digressions fantaisistes.

⁹⁸ Papa Samba Diop, "Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ?" dans *Notre Librairie*, No. 146, Oct.- Déc. 2001, pp. 12-17.

⁹⁹ Papa Samba Diop, *ibid.*

¹⁰⁰ Voir : Sélom K. Gbanou et Kanaté Dahouda, (éd.), *Enjeux identitaires dans l'imaginaire francophone*, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, coll. Intercultural Knowledge, Vol. 3, 2012, 330 p.

¹⁰¹ Papa Samba Diop, *Op. Cit.* p.14.

Dans cette digression narrative, se pose cependant une constante qui est celle de la veine historique. Ainsi assiste-on au retour à l'histoire comme fondement thématique du récit dans les romans de Léonora Miano notamment *Les Aubes écarlates* (2006), *La Saison de l'ombre* (2013) où il y a une volonté de refaire l'archéologie de l'histoire, de la mémoire, ou de revisiter tout ce qui constitue une sorte de traumatisme implicite dans la mémoire de la société actuelle ; avec la question de la déportation, de l'esclavage, et de la perte d'identité. On se rappelle l'ouvrage du philosophe et sociologue roumain Georg Lukacs, *Le Roman historique* (1937)¹⁰², où l'auteur souligne le double rapport que le roman historique entretient avec l'époque passée à laquelle il est fidèle, et le présent auquel il se conforme car, celui-ci fait aussi partie de cette histoire. La veine historique devient une manière d'aller à la reconquête de son identité. Parler du passé ne se traduit pas forcément au fait de remuer les plaies, mais pour comprendre les origines de la plaie et trouver une meilleure façon de la guérir. Même ceux qui s'étaient appesantis sur la question de pouvoir dans la nouvelle république, ne se privent pas de reconvoquer l'histoire. C'est le cas de Tierno Monenembo dont les œuvres, depuis la parution de *Pelourinho* (1995), remonte le cours de l'histoire avec des romans comme *Peuls* (2004), *Le Roi de Kahel* (2008), *Les Coqs cubains chantent à minuit* (2015), où l'écriture, loin d'être nostalgique du passé, repense autrement la société à partir d'un questionnement de l'histoire.

D'autres écrivains répondent à l'urgence du temps en restant attentifs aux problèmes réels auxquels sont confrontés les pays africains notamment ceux de la guerre civile. On peut évoquer quelques-unes de ces guerres comme celle de Biafra au Nigéria (1967-1970), la guerre de Katanga (1960-1965), celle du Libéria (1989-1997) et de la Sierra Léone (1991-2002) avec le point culminant se trouvant dans le Génocide de Rwanda en 1994¹⁰³ qui auront pour conséquence le démembrement de la société, et surtout le sort des enfants impliqués dans ces guerres sous le terme d'enfants-soldats. Les conséquences immédiates de ces guerres sur le tissu social peuvent s'identifier par les réalités des réfugiés de guerre, de l'asile politique et de l'exil, de l'immigration, de l'angoisse, de l'errance, des orphelins ou des enfants bâtards. Au-delà des mémoires, ces événements sont recréés par des romanciers tels que Ahmadou Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* (2003) et *Quand on refuse on dit non* (2004), Tanella

¹⁰² Georg Lukacs, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965, 407p.

¹⁰³ L'ouvrage de Josias Semujanga, *Le Génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Éditions Nota bene, 2008, est "consacré aux traces de la mémoire du génocide au Rwanda dans la littérature africaine francophone". D'autres travaux consacrés à l'étude du génocide rwandais sont: Zakaria Soumaré, *Le Génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2013, 231 p. et Jean-Pierre Karegeye, "Rwanda : Littérature post-génocide, écritures itinérantes : témoignage ou engagement ?", *Protée* 372, 2009, pp.21-32.

Boni dans *Matin de couvre-feu* (2005), Florent Couao-Zotti dans *Charly en guerre* (2001) et *Le Cantique des cannibales* (2004), Tierno Monenembo dans *L'Aîné des orphelins* (2000), Boubacar Boris Diop dans *Murambi. Le livre des ossements* (2000), *L'Ombre d'Imana* (2000) de Véronique Tadjo.

Une autre dimension importante de l'écriture de l'actuelle génération d'écrivains francophones est la prise de parole massive des femmes. On a recours une fois encore à Papa Samba Diop qui reconnaît ce :

fait frappant [de] l'entrée massive des femmes dans le corpus littéraire francophone subsaharien [et] ce n'est plus dans la pénombre, où leur présence et leur influence se dérobent, que les femmes font œuvre littéraire. Elles sont désormais au cœur de la littérature, y partageant parfois les mêmes thématiques que les écrivains hommes.¹⁰⁴

Contrairement au cas des générations précédentes où juste une poignée de femmes comme Mariama Bâ, Aminata Sow Fall et Werewere Liking se consacrent à l'écriture, avec cette génération, on assiste à une multiplication de nombre de romancières venant de différents pays. Quelques-unes de ces romancières sont Calixthe Beyala, Angèle Kingué, Léonora Miano du Cameroun, Marie Ndiaye, Ken Bugul, Fatou Diome, Khadi Fall du Sénégal, Monique Iboudo, Sarah Bouyain, du Burkina Faso, Véronique Tadjo, Tanella Boni, Fatou Keita de la Côte d'Ivoire, Bessora, Charline Effah et Angèle Rawiri du Gabon. Dès lors, la femme n'est plus un simple personnage de fiction ou un objet de discours, elle devient le sujet du discours et semble maintenant prendre son destin en main en assumant l'écriture de son histoire. *La Saison de l'ombre* (2013) de Léonora Miano, *53cm* (1999) de Bessora et *Métisse Façon* (2002) Sarah Bouyain sont quelques-uns des romans où la femme raconte et est au cœur de son histoire.

Avec cette génération, se pose également la question de l'entre-deux où on est confronté à l'écriture de l'intérieur et de l'extérieur (la diaspora), de ceux qui sont partis et ceux qui ne le sont pas, ceux qui sont nés ici (au pays) et ceux qui sont nés ailleurs, voire, toute une catégorie de nationaux et d'internationaux correspondent à ce que Henri Lopes appelle « une population flottante et (échappant) à ce cloisonnement. »¹⁰⁵. L'une des écritures marquantes de l'entre-deux est l'écriture métisse dont les œuvres constituent une mise en scène des personnages qui sont des produits de la rencontre des cultures, mais aussi des enfants indésirés d'une situation chaotique. Parmi les écrivains de l'entre-deux figure Bessora qui, comme le montrent les analyses de Sélom Gbanou, est une « véritable *globe-trotter* née en Belgique d'un

¹⁰⁴ Papa Samba Diop, *Op Cit.* p. 13.

¹⁰⁵ Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1999, p. 37.

père gabonais et d'une mère suisse et dont la vie s'est déroulée en France, en Afrique et aux États-Unis et dont les personnages comme Médée dans *Petroleum* (2004), Zara dans *53cm* (1999) »¹⁰⁶, tout comme les personnages de Kolele dans *Le Lys et le flamboyant* et Lazare Mayele dans *Dossier classé* (2002) de H. Lopes, représentent cette catégorie de personnages flottants écartelés entre plusieurs lieux.

Du point de vue du style et du langage des écrivains de cette nouvelle tendance, on assiste à la mise en scène d'une sorte de violence verbale poussée à l'extrême¹⁰⁷. Cette violence verbale, loin de se réduire à des injures, se présente plutôt sous forme de description crue des scènes. Face à cette écriture qui se veut la scène des violences et dont le continent est le théâtre, la littérature devient impudique. Ainsi, cette écriture de violence, dépassant largement le style sanguinaire des écrivains de la seconde génération comme chez Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie*, se définit plutôt, chez Calixthe Beyala : *Femme nue femme noire* (2003), Sami Tchak : *Filles de Mexico* (2008), etc. par le libertinage dans le sens de la république libre du Marquis de Sade¹⁰⁸. On est confronté chez ces écrivains à un style généralement caractérisé par des « scènes érotiques presque pornographiques et une langue foisonnant de mots argotiques qui recréent l'atmosphère des bidonvilles »¹⁰⁹ tout en transgressant les tabous et les règles de bienséances dans ce qui se désigne d' « écriture *détabouisée* ». Cette violence de style poussée à l'extrême traduit une certaine réalité sociale que les écrivains essayent de porter en scène dans leurs œuvres comme conséquences de mauvaises gouvernances et des situations catastrophiques et chaotiques que vivent les sociétés et les populations du monde dit universel. Cela va sans dire que chez les romanciers de cette ère, la création romanesque est synonyme de subversion des codes littéraires habituels, fusion des frontières, animés par une violence à la fois politique, idéologique, sexuelle et rhétorique.

Il se révèle à partir de ce parcours bref de la littérature francophone africaine, un schéma de l'évolution du roman francophone africaine dès sa naissance à nos jours. Cherchant

¹⁰⁶ Sélom Gbanou, « La traversée des signes : Roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 37, No. 1, 2006, pp. 39–66.

¹⁰⁷ Voir à ce sujet l'article de Ngalasso Mwatha Musanji, « Langage et violence verbale dans la littérature africaine écrite en français », Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines, <http://www.youscribe.com/BookReader/Index/1410224?documentId=1388985>, le numéro 148 de Notre librairie, *Penser la violence*, Juillet 2002, il y aussi l'étude d'Emmanuel Ahimana, « Les Violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone, Le cas du Rwanda Étude de langue et de style », Thèse de doctorat soutenue en 2009.

¹⁰⁸ Donatien Alphonse François, marquis de Sade, est écrivain et philosophe français. Libertin et athée, ses œuvres, parmi lesquelles *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1785), *La vérité* (1787), *Aline et Valcour*, *les crimes de l'amour* (1795), sont notamment consacrées au libertinage et une vie de débauche.

¹⁰⁹ Dans une interview animée par Sennen Andriamirado et Emmanuel Pontié, « Je reste révoltée mais je cherche à comprendre », *Jeune Afrique* 18 décembre 1996, p73- 77, la romancière Calixthe Beyala déclare « J'ai un discours inattendu. Je suis née à contre-courant. J'ai fait l'école de la rue, dans les bidonvilles de Douala ».

généralement à répondre à l'actualité dans laquelle elle se meut, l'expression romanesque s'avère l'un des outils d'expression littéraire, politique, culturelle et sociale les plus répandus sur le continent. Ainsi semble-t-il se dessiner, pour ce roman, un schéma en trois mouvements par rapport aux périodes historiques : coloniale, postcoloniale et contemporaine. C'est parmi cette dernière génération, qui s'étend de 1990 à nos jours, succédant à celles comprises entre 1930-1960, et entre 1960-1990, que figurent les romans corpus qui feront l'objet d'analyse dans cette étude.

1.2. Littérature haïtienne d'expression française : brève présentation historique

L'histoire de la littérature haïtienne (d'expression française), aussi bien que celle des Antilles françaises en général, est marquée par certains événements historiques qui la rapprochent de celle de la littérature africaine. L'histoire littéraire d'Haïti, premier pays noir indépendant fondé en 1804 par des esclaves africains (noirs), est façonnée principalement par des réalités et des périodes d'occupation, de révolte, de revendication, d'oppression, d'exploitation, de dénonciation, d'identification et de défense qui définissent ses grandes inspirations et aspirations. Léon-François Hoffmann, dans l'ouvrage, *Histoire littéraire de la francophonie, littérature d'Haïti*¹¹⁰, se consacre au parcours historique et littéraire d'Haïti dont l'analyse reprend les articulations majeures. Pour ce faire, ce bref historique va mettre l'accent sur la période de la colonisation, les circonstances de la naissance de la littérature et les différents mouvements qui l'ont marquée.

1.2.1. Période coloniale

L'histoire de la colonisation d'Haïti dans le cadre de ce travail se limitera essentiellement aux grandes occupations, conquêtes, ou invasions étrangères depuis la découverte de l'île. Léon-François Hoffmann, dans son étude, en distingue trois périodes : la période espagnole, la période française, et la période haïtienne (de 1804 – à nos jours). Hoffman note qu'après sa découverte en 1492 par l'explorateur Christophe Colomb, l'île d'Haïti demeure une colonie espagnole de 1492 à 1697, et ceux-ci exterminent les habitants originaux, les Arawaks, après les avoir réduits en esclaves et travailleurs dans les plantations de canne à sucre. C'est en 1503 que les premiers esclaves noirs arrivent pour remplacer les aborigènes indiens. La traite des Noirs s'institue déjà comme projet économique pendant la période espagnole mais c'est avec les Français, qui colonisent l'île à partir de 1697 que l'esclavage

¹¹⁰ Léon-François Hoffmann, *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature d'Haïti*, EDICEF/AUPELP, 1995.

devient une grande entreprise. Daniel Delas, dans son étude sur les littératures des Caraïbes de langue française, confirme ces faits. La période coloniale :

[...] correspond à l'installation et à l'épanouissement de l'économie de plantation qui prospère aux XVII^e et XVIII^e siècles sur le fond de traite des Noirs et d'esclavage, apportant à la France une partie essentielle de sa prospérité. Des millions d'Africains sont arrachés à l'Ouest du continent noir, transportés, dans les conditions terribles que l'on sait, en Amérique et utilisés comme main-d'œuvre animale dans les plantations de canne à sucre.¹¹¹

En 1803, les Noirs se constituent en force sous Jean-Jacques Dessalines, lieutenant de Toussaint Louverture, pour mener une révolte qui conduit à l'indépendance d'Haïti en 1804. C'est ainsi que débute la période haïtienne, période qui connaît une succession de dirigeants noirs : Jean-Jacques Dessalines (sous le nom de Jacques 1^{er}), Henri Christophe, Alexandre Pétion, Jean Pierre Boyer, Faustin Soulouque, Nord Alexis, jusqu'aux règnes dictatoriaux des Duvalier père et fils dans les années 1950 et 70.

En matière de littérature, il est à noter, comme c'est le cas de la littérature coloniale et exotique africaine, que « la littérature de langue française commence véritablement avec les œuvres écrites par les colons français établis longtemps sur les îles »¹¹². Ces écrits, constitués essentiellement de récits de voyage, historiques, ethnologiques, ou des comptes rendus sur les valeurs et cultures de la société esclavagiste et destinés principalement à un public occidental, portent sur les conditions d'existence des esclavagistes et des colons, des informations dénigrantes sur la vie des peuples africains et, comme le souligne encore Delas,

Les écrits de cette époque sont largement exogènes : traités d'économie, récits de voyages, reportages, chroniques, journaux de bord, etc. œuvres de capitaines négriers, d'administrateurs, de missionnaires, etc. Intéressant parce qu'ils dévoilent la vision européenne de l'esclavage en général et le fonctionnement de la société coloniale esclavagiste des Antilles et d'Haïti [...].¹¹³

On décèle de cette littérature plus ou moins documentaire, « une finalité de propagande esclavagiste et coloniale »¹¹⁴ dans la mesure où elle cherche dans l'ensemble à promouvoir l'intérêt des Européens aux dépens de celui du peuple haïtien. C'est surtout contre la déformation des valeurs des Noirs et la promotion des intérêts des occidentaux aux dépens de ceux des Haïtiens, généralement contenues dans les productions d'avant les indépendances, que vont s'insurger les écrivains noirs pour faire naître la littérature haïtienne proprement dite

¹¹¹ Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langues française*, Paris, Nathan, 1999, p.7.

¹¹² Christiane Ndiaye, *Op. Cit.*, p. 27.

¹¹³ Daniel Delas, *Op. Cit.*, p.7.

¹¹⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

après les indépendances. Il s'agit donc d'une jeune littérature qui cherche à sortir le peuple haïtien et son imaginaire de son enfermement, qui cherche à faire franchir à l'identité haïtienne toutes les frontières pour arriver à un statut plus libéré.

1.2.2. Naissance d'une littérature

L'indépendance d'Haïti en 1804¹¹⁵ va introduire un changement dans la société haïtienne où les Noirs (et les mulâtres) vont prendre plus ou moins en main la gestion de leurs propres affaires. Après plusieurs années de luttes, les habitants (venant de différentes origines et cultures africaines mais ayant en commun la souffrance subie de la main des colonialistes/esclavagistes et le ressentiment nourri contre ceux-ci) se retrouvent, après leur libération, dans une situation déplorable et désespérante, avec un pays à défendre, à reconstruire, et une identité nationale à forger. L'étude de Hoffmann rapporte qu' :

Au lendemain de l'indépendance [...], Haïti se retrouvait dans une situation désespérée : son infrastructure en ruines; son économie dévastée ; les cadres et les techniciens coloniaux morts ou exilés [...]. Un pourcentage appréciable des nouveaux citoyens, nés en Afrique, appartenait à un grand nombre de groupes ethniques différents qui ne partageaient pratiquement aucune tradition linguistique, religieuse, sociale ou artistique.... Il était urgent de forger un sentiment d'identité et de fierté nationales à une population qui ne possédait guère en commun que la haine de l'opresseur blanc et le souvenir des souffrances qu'il lui avait infligées. Tout était à construire ou à reconstruire, et il fallait en même temps et avant tout fortifier et défendre la nouvelle patrie, menacée d'un retour offensif des Français.¹¹⁶

C'est face à ce projet de reconstruction et d'actualisation dans lequel vont s'engager toutes les institutions nationales et tous les secteurs, que va naître une littérature (nationale).

Parmi les premiers à publier des textes pour marquer la naissance de la jeune littérature haïtienne qui va d'abord s'affirmer à travers des essais de dénonciation avec une tendance nationaliste, sont Juste Chanlatte : *Le Cri de la nature* (1810), Pompée Valentin ou Le Baron de Vastey : *Le Système colonial dévoilé* (1814), *Réflexions politiques sur quelques ouvrages et journaux français* (1817), Julien Prévost : *Relation des glorieux événements qui ont porté leurs majestés royales sur le trône d'Hayti* (1814), et Philémon Charlemagne : *Réfutation d'un écrit de Charrault, ex-colon, intitulé « Coup d'œil sur St-Domingue »* (1816) entre autres. Comme on peut constater déjà à partir des titres cités, ces textes, qui se présentent généralement

¹¹⁵ Il est à noter que l'un des événements les plus importants qui a instigué la révolte des esclaves est la Révolution française. On note que "Dans cette dernière île, alors appelée Saint-Domingue, les nouvelles des événements révolutionnaires survenus à Paris poussent les esclaves à se soulever pour obtenir leur liberté" (Daniel Delas, 1999, p. 8)

¹¹⁶ L.-F. Hoffmann, *Op. Cit*, pp. 127-128.

sous forme d'essai, de compte rendu et d'ode, sont soit des réactions à certains textes dénigrants écrits à propos des Noirs, soit des outils de combat servant à rendre hommage à certaines figures de la révolution et à légitimer la libération, à défendre la jeune nation et à participer à sa reconstruction.

La plupart de ces précurseurs de la littérature haïtienne, en dehors de quelques-uns envoyés en France pendant la période coloniale pour faire des études, ont été des autodidactes. C'est l'exemple du Baron de Vastey qui reconnaît dans son texte publié en 1817¹¹⁷ qu'il n'a jamais fait d'étude particulière de la langue française :

J'en ai connu qui ont appris à lire et écrire sans maître ; ils marchaient, leurs livres à la main, interrogeaient les passants, et les priaient de leur dire ce que signifiait tel signe ou tel mot.¹¹⁸

Cette auto-formation, basée surtout sur la lecture des textes français, semble expliquer pourquoi le style de ces pionniers imite le style des écrivains français. C'est cette servilité que dénonce Antoine Métral (1819) lorsqu'il souligne que : « L'éloquence des Africains [entendons des Haïtiens] est mâle et originale », leur poésie n'est par contre « qu'une pâle imitation de la poésie française. »¹¹⁹.

Cette pratique d'imiter les écrivains français, en dehors du fait qu'il s'agit d'une jeune littérature qui cherche à s'inspirer d'un modèle existant avant de se frayer son propre chemin, est une manière « de prouver à l'ancienne métropole et au monde civilisé que les Haïtiens, bien que noirs, pouvaient [...] concurrencer les talents métropolitains du jour », et dans une grande mesure, l'ambition de ces écrivains « était de faire la conquête de la France ».¹²⁰ Ce comportement esthétique de la plupart des écrivains francophones des premières heures a été victime de plusieurs critiques acerbes, dont l'une des plus sévères est celle des jeunes étudiants martiniquais, Jules Monnerot, Etienne Léro, et René Ménil dans la revue *Légitime Défense*¹²¹ publiée en 1932. L'article de René Ménil « Généralité sur 'l'écrivain de couleur antillais » commence ainsi :

En même temps que les gendarmes, les administrateurs, les outils de travail et de police, arrivent, dans les pays colonisés, les idées qu'il convient de faire penser aux indigènes pour l'exploitation heureuse du sol conquis. Parmi les idées du colon

¹¹⁷ Le Baron de Vastey, *Réflexions politiques sur quelques ouvrages et journaux français*, 1817.

¹¹⁸ Cité du même texte par L.-F. Hoffman, *Op. Cit.*, p. 129.

¹¹⁹ François Antoine Métral (1819), cité par L.-F. Hoffman, *Op. Cit.*, p. 151.

¹²⁰ Jean Price-Mars, *De Saint-Domingue à Haïti, Essai sur la culture, les arts, et la littérature*, Paris, Présence africaine, 1959, cité par Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Bruxelles, EUB, p. 23.

¹²¹ Voir Lilyan Kesteloot, *Op. Cit.*, pp. 17-19.

apparaît généralement le christianisme qui recommande la résignation et qui supprime chez l'indigène tout ce qui peut gêner le bon fonctionnement de l'entreprise. Si, accidentellement, l'Antillais de couleur utilise pour des fins économiques, même quand il fait profession de penser, tourne son activité vers la littérature, ses œuvres manifestent un effort ennuyeux pour être pareil au blanc colonisateur. En effet, il exprime généralement les sentiments que les meilleurs auteurs ont cessé d'exprimer depuis longtemps et qui sont devenus le patrimoine du français moyens.¹²²

Ce qui découle de cette accusation contre les écrivains noirs est le fait que ceux-ci ont pris en charge la promotion des mécanismes par lesquels ils sont dominés. Ainsi, bien que l'imitation en tant que telle « ne doit pas être reçue de manière totalement négative » selon Daniel Delas, elle inscrit la production littéraire dans un cadre qui perpétue le complexe d'infériorité du peuple noir. Parmi ces premiers textes de la littérature haïtienne dont la plupart sont victimes de cette imitation, figurent, en dehors des réflexions et comptes rendus, des textes dramatiques, poétiques et narratifs avec des fonctions diverses.

L.-F. Hoffmann révèle que le théâtre populaire est l'une des premières formes d'expression artistique parmi les Haïtiens depuis leur arrivée sur l'île en 1503. Mais ce n'est qu'en 1804 que sera publié le premier texte théâtral, *L'Haïtien expatrié* de Pierre Flignaud¹²³. Ainsi, le regain de la création dramatique retrace les limites de la nouvelle nation haïtienne indépendante. Désormais, une nouvelle frontière se trace et se démarque des productions coloniales. On verra ce regain et déploiement de l'art dramatique dans la prolifération des textes de théâtre, à savoir : *L'Entrée du roi en sa capitale* (1818) et *Le Philosophe physicien*, (1820) une comédie de Juste Chanlatte, *Ogé ou le préjugé de couleur*, drame historique composé par Pierre Faubert (et représenté en 1844), *Le Prix de la vertu* (1820), *La Mort du général Lamarre*, drame historique, et *La Jeune Fille*, tous d'Antoine Dupré, entre autres pièces de théâtre dont la plupart publiées dans les différentes éditions de *L'Abeille haïtienne*, une revue littéraire haïtienne fondée en 1817. L'expression théâtrale, comme l'observe Hoffmann, s'inspire de tous les aspects la vie quotidienne en Haïti :

Il semble donc que, dès les origines, le théâtre haïtien puise son inspiration dans l'histoire nationale pour ce qui est du drame, dans les mœurs locales en ce qui concerne la comédie.¹²⁴

¹²² René Ménénil, "Généralités sur "l'écrivain" de couleur antillais", *Légitime défense*, Revue trimestrielle, pp. 7-9.

¹²³ Pour plus d'information le théâtre haïtien, voir, Robert Cornevin, *Le Théâtre haïtien des origines à nos jours*, Montréal, Léméac, 1973.

¹²⁴ L.-F. Hoffman, *Op. Cit.*, p.142.

Le théâtre devient dès lors un lieu d'expression de la langue, de la musique, de la danse, des pratiques vaudous, aussi bien que de nombreuses expressions artistiques. C'est en raison de cette multitude d'expressions qui le compose que le théâtre connaît « une magnifique floraison »¹²⁵ selon Maximilien Laroche. L'ouverture de l'expression théâtrale à tous les aspects de la vie haïtienne la libère et lui fait valoir la désignation d'un art total dans le sens où l'entend Antony Artaud¹²⁶.

Ce dynamisme littéraire va aussi se remarquer dans d'autres domaines comme celui de la poésie comme le remarque Liautaud Éthéart (1855) dans *Miscellanées* :

[...] la versification fait son apparition partout : Vers à l'occasion des coups de tonnerre de la semaine passée, Cantate pour le jour de la St. -Pierre, [...] Ode à Grégoire, Stances sur le pavillon haïtien, *Élégie* sur la mort d'une tante, [...] Chant patriotique sur les bruits de guerre qui couraient en 1825, vers, vers, tout n'est que vers.¹²⁷

La poésie était si présente qu'elle faisait son apparition dans d'autres formes d'expression littéraire telles que le théâtre et la prose, et inspirait également les chantres, comme les cas de Télémaque, ancien esclave et chantre de l'empereur Jean-Jacques I^{er}, et Jules Solime Milscent dans les hymnes de guerre.¹²⁸ Cet engouement pour la poésie peut s'expliquer par le fait que pendant des siècles d'expériences oppressives, la rage accumulée, l'enthousiasme et la joie après les indépendances, les réflexions sur le nouveau pays indépendant, les dérives totalitaires des premiers dirigeants comme Henri Christophe, tous se fermentent sous forme de poésie à la recherche d'un exutoire pour libérer l'âme, l'esprit et la mémoire longtemps refoulée du peuple haïtien. C'est donc devant ce trop-plein d'émotion que la poésie devient le choix idéal de défoulement pour les artistes haïtiens pour faire franchir au Moi haïtien les frontières de son existence étouffante¹²⁹.

Parmi les premiers textes poétiques produits à l'époque par la muse haïtienne on peut citer : *Ode sur la prise du Môle Saint-Nicolas* de Julien Prévost, *Ode à l'Indépendance* (1824)

¹²⁵ Maximilien Laroche, *Op. Cit.*, p. 69.

¹²⁶ Selon Anthony Artaud, « le théâtre est un art total, dont la musique et la danse sont des composantes ». Cité par Olivier Penot Lacassagne, « Antonin Artaud 2. Artaud et les avant-gardes théâtrales », *La Revue des lettres modernes*, No. 1, Vol. 13, Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2005, 196 p.

¹²⁷ L.-F. Hoffman, p.143.

¹²⁸ Exemples cités par Hénock Trouillot dans *Les Origines sociales de la littérature haïtienne*, Port-au Prince, Theodore, 1962, 376p.

¹²⁹ Il est à noter que cette expression de l'émotion se produit également avec la poésie de la négritude. C'est par cette expression que les poètes comme Léopold Sedar Senghor (dans *Chants d'ombre, Hosties noires*), et David Diop (dans *Afrique mon Afrique*), glorifient le continent africain. Mais chez David Diop avec le recueil intitulé *Coup de pylon*, cette émotion transgresse ses frontières et devient violente comme l'exprime bien son poème: *Les Vautours*.

d'Eugène Séguy Villevalaix, *Le Rossignol et l'hirondelle* (1817) de Jules Solime Milscent, et *Madrigal à Céleste* (1817) du même auteur. Il est à noter que ces vers, aussi bien que les pièces de théâtre déjà évoquées (et la production romanesque qui sera évoquée dans la prochaine section), font partie d'une littérature engagée qui avait pour but soit d'exalter les hauts-faits des fondateurs de la patrie, d'évoquer la fierté et le patriotisme haïtiens, et de défendre la jeune nation contre des forces extérieures.

1.2.3. Les différents mouvements : le roman haïtien à travers l'histoire

Après les travaux de ces précurseurs, la littérature haïtienne va évoluer dans divers domaines correspondant à différents courants ou mouvements avec la production romanesque comme l'une des expressions dominantes. Les différents mouvements correspondraient aux différentes écoles de pensée et seraient des réactions à la réalité socio-politique changeante du pays. Il sera question d'évoquer ces mouvements principaux de l'expression littéraire haïtienne et, tout en se focalisant surtout sur la production romanesque, identifier leurs caractéristiques principales et leurs contributions majeures à l'identité haïtienne.

Malgré l'effort des hommes de lettre haïtiens de se construire une identité haïtienne après leur indépendance en 1804, l'empreinte de la littérature et culture française est restée inscrite pendant longtemps dans la littérature haïtienne. On ressent cette influence avec les pionniers dans l'appel à l'unité et à la reconstruction nationale inspiré par la publication de la revue « *L'Union* [...] autour de laquelle se crée le premier mouvement littéraire haïtien, connu comme l'École de 1836 »¹³⁰. C'est un mouvement, selon L-F. Hoffman, « des pseudo-classiques » qui permet aux pionniers comme Pompée Valentin dit baron de Vastey (1745-1820) et Jules Solime Milscent (1778 – 1842) de se servir de l'écriture comme outil anticolonialiste pour défendre la nation et la protéger contre la France. Ce mouvement patriotique est donc ¹³¹ tourné vers l'extérieur, la France, en matière de dénonciation, tout en utilisant la langue française et imitant la forme, le ton et le style des grands classiques français comme « Victor Hugo et Alexandre Dumas »¹³².

La tendance de la littérature de combat et de défense s'apaise quand en 1825, la France reconnaît l'indépendance d'Haïti. Dans le chapitre quatre de la deuxième partie de son essai intitulée « Une littérature engagée », Hoffman montre qu' :

¹³⁰ Voir Christiane Ndiaye, « *Stella* d'Émeric Bergeaud : une écriture épique de l'histoire », *Itinéraires* [En ligne], 2009-2 | 2009, mis en ligne le 14 janvier 2015, URL : <http://itinéraires.revues.org/234> ; DOI : 10.4000/itinéraires.234, consulté le 24 octobre 2016.

¹³¹ Léon-François. Hoffman, *Op. Cit.*, p. 84.

¹³² Lilian Kesteloot, *Op. Cit.* p. 32.

Au lendemain de l'Indépendance, il s'agissait avant tout de plaider la légitimité de l'existence même de la nation : pendant pratiquement une génération, jusqu'à 1825 au moins, date de la reconnaissance officielle par la France de l'indépendance haïtienne (que Charles X avait d'ailleurs « accordée » aux habitants de « la partie française de Saint-Domingue » plutôt que reconnue aux citoyens d'Haïti), les Haïtiens.

Dès lors, l'écriture anticolonialiste du début, fortement engagée, et qui a participé de cette lutte contre la France pour reconnaître l'indépendance d'Haïti, va commencer à céder la place sur la scène littéraire à des œuvres qui se donnent à une quête du 'Moi' intérieur haïtien d'où le mouvement romantique initié en 1836 par Ignace Nau (1808-1845) et Coriolan Ardouin (1812-1838) du groupe appelé le Cénacle. Il se révèle que cette écriture du 'Moi' haïtien adopte encore le style des romantiques français car, pendant cette période (qui semble s'étendre entre 1830-1930), où paraît « le premier roman haïtien *Stella* (1859) d'Emeric Bergeau »¹³³, on assiste à ce que Hoffman appelle « une littérature d'importation » où il était question pour les écrivains « de se mettre à l'école des meilleurs écrivains français dans l'espoir de produire des œuvres qu'ils auraient pu écrire et accepter de signer »¹³⁴. Cette littérature où la France occupe toujours une position centrale, va être la cible des critiques sévères revendiquant l'authenticité haïtienne. On verra les fruits de ces appels à l'haïtianité dans la naissance du mouvement indigéniste.

Initié dans les années 1930 par le Dr. Jean Price-Mars, le mouvement indigéniste se présente comme courant littéraire et outil de protestation contre l'occupation américaine de 1915¹³⁵. Les critiques s'accordent pour faire de l'occupation un des derniers éléments provocateurs du mouvement indigéniste. Dans la préface à l'ouvrage de Franck Legendre, *Contretemps*, Love O. Léger évoque le phénomène de l'occupation américaine et son rapport avec le mouvement indigéniste :

Le choc provoqué en nos âmes par l'Occupation américaine engendra une littérature nouvelle. [...] un personnage nouveau entra dans notre littérature. L'âme nationale, telle que l'avaient forgée quatre siècles d'histoire, se retrouve intacte dans le paysan haïtien. Une matière riche inépuisable, parce que jusque-là inexploitée, s'offrit.¹³⁶

¹³³ Christian Ndiaye, *Op. Cit.*

¹³⁴ L-F Hoffman, *Op. Cit.*, p.96.

¹³⁵ Ghislain Gouraie décrit les conditions de la société haïtienne au moment de l'occupation « 1928, c'est l'année importance pour l'indigéniste. Il y avait treize ans que durait l'occupation américaine. L'emprunt de quarante millions, contracté en 1922 et le control strict de nos finances aggravaient les servitudes acceptées dans la Convention de 1915. Et cependant tout espoir d'en sortir était anéanti ». *Histoire de la littérature haïtienne, de l'indépendance à nos jours*, Port-au-Prince, Imprimerie Theodore, 1960, p. 229

¹³⁶ Cité par Joubert Satyre, *Op. Cit.*, p. 147.

C'est ainsi que naît le mouvement dont les fondements se trouvent dans l'ouvrage de Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle*¹³⁷. Comme l'explique Stéphen Alexis, les indigénistes:

Retournant aux sources de leurs origines ethniques [...] revendiquant les valeurs primitives, ils recherchaient une haïtianité authentique, débarrassée de tout élément hétérogène. [...] Développer et révéler ce mystérieux trésor ancestral haut en couleur [...] et le transcender par la création poétique, libérant ainsi nos démons intérieurs, tel était l'idéal artistique auquel nous aspirions.¹³⁸

Au fait, élaborant une sorte d'approche de travail pour le mouvement indigéniste, Hoffman observe une fois de plus que « Price-Mars avait exhorté les Indigénistes à trouver chez les paysans les racines profondes de l'haïtianité »¹³⁹. Ce retour vers le peuple, vers le monde rural, où semble se trouver la solution aux problèmes de l'État haïtien, inscrit d'une certaine manière le mouvement indigéniste dans le programme marxiste auquel s'adhèrent les grandes figures de l'indigénisme. Mais l'indigénisme trouve surtout une filiation¹⁴⁰ dans le cri du mouvement noirs-américains, Harlem Renaissance, qui trouve ses fondements dans l'ouvrage de W.E.B Dubois *The Souls of Black Folk* en 1903. L'indigénisme va servir également d'antécédent au mouvement de la Négritude fondé dans les années 30. Comme le remarque Hoffman, Léopold Sedar Senghor, un des fondateur de la Négritude, dans son témoignage « sur la vie de et l'œuvre du Dr Jean Price Mars [...], reconnaît Jean Price Mars « comme un précurseur, sinon comme le fondateur du mouvement de la négritude »¹⁴¹.

Cette association entre l'indigénisme et la négritude, mène ce premier à prôner, pour prendre en notre compte les propos de Rafael Lucas, « la réoccupation et la réappropriation du terroir culturel »¹⁴². En d'autres termes, l'indigénisme devient un mouvement qui est alors censé mener les intellectuels haïtiens à s'intéresser au « folklore et aux traditions indigènes [...] les mœurs, les croyances, les contes populaires [...] intacts et bien vivants chez les paysans haïtiens »¹⁴³.

¹³⁷ Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'Oncle*, Port-au-Prince, Imprimerie Compiegne, 1928.

¹³⁸ Cité par L. F. Hoffman, Op. Cit. p. 265.

¹³⁹ *Ibid*, p.266.

¹⁴⁰ Encore sur cette idée de filiation, J. Michael Dash dans *Les Miroirs étincelants*, indique que: « l'Indigénisme haïtien avait une série d'objectifs en commun avec le Surréalisme français ou l'Expressionisme allemand, [...] le concept même d'une essence raciale noire avait été inventé par des anthropologues blancs tels Delalosse et Lévy-Bruhl. [...] L'appropriation imaginative des cultures exotiques par l'avant-garde intellectuelle de l'Europe servit de point de départ à l'Indigénisme haïtien ».

¹⁴¹ Hoffman, p.254.

¹⁴² Rafael Lucas, « L'esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne », *Revue de littérature comparée* 2002, Vol 2, No 302, p. 191-211.

¹⁴³ Lylian Kesteloot, *Op. Cit.*, p. 35.

Cet indigénisme littéraire va donner naissance au roman paysan, le « mode d'expression favori »¹⁴⁴ du mouvement selon Delas. Ce type de roman se caractérise essentiellement par la mise en scène des campagnards comme personnages. Hoffmann précise que

Comme le nom l'indique, dans les romans paysans la vie du paysan forme sinon toute la matière de l'œuvre, au moins sa partie essentielle. Ils sont tous plus ou moins réalistes, dans la mesure où la vie rurale est désormais montrée telle qu'elle est en Haïti : précaire, marginale et abrutissante, favorisant l'égoïsme, l'alcoolisme, le recours à la magie noire et à d'autres conduites asociales. Si l'on célèbre encore la beauté des mornes, on n'hésite plus à évoquer les sécheresses prolongées ou les cyclones dévastateurs qui mènent à la ruine, à la disette et trop souvent à la famine.¹⁴⁵

En dehors de la vie et des scènes de la campagne, le roman paysan peut aussi être un roman ethnographique. Il cherche notamment à mettre en relation deux espaces de la vie haïtienne : la ville et la campagne, et comment ces deux espaces s'influencent ou peuvent mutuellement s'influencer. On peut citer à titre d'exemple *Gouverneurs de la rosée* (1944) de Jacques Roumain, roman également réaliste qui fait l'éloge des valeurs paysannes, *Compère général soleil* (1955) de Jacques Stephen Alexis et *Fonds des Nègres* de Marie Chauvet (1961). Il est à remarquer que le mouvement indigéniste trouve un support dans l'art de l'audience (ou lodyans). Georges Anglade, dans son étude sur l'art des lodyaniseurs, définit lodyans comme « forme narrative mise à l'essai dans au moins cinq genres traditionnels, le journalisme, le roman, la nouvelle, le théâtre, et la chronique »¹⁴⁶. Il ajoute que

[...] lodyans c'est raconter des histoires lorsqu'une assistance s'y prête et qu'un conteur se lance, [...]. Il y a, pour reprendre Pradel Pompilus, trois choses dans les lodyans : les histoires (récits qualifiés de burlesques, mais à cette épithète de cadence nous allons rajouter celle de jouvence et de voyance), et dont il m'intéresse de comprendre ici la mécanique de base, le lodyaniseur (conteur qualifié de professionnel), et enfin un auditoire défini de familier, [...].¹⁴⁷

Mettre alors en scène la figure de lodyaniseur, comme « auteur, conteur et griot, pédagogue [...] essayiste et styliste »¹⁴⁸ dans le roman, représente la volonté des littéraires haïtiens de rompre avec le roman français. Par des procédés de manipulation et d'omniscience, l'art de lodyans fait de l'espace narratif un espace hybride où les frontières se brisent entre les différentes formes d'expression artistiques, aussi bien qu'entre l'énonciateur et le co-

¹⁴⁴ Daniel Delas, *Op. Cit.*, p.39.

¹⁴⁵ Hoffmann, *Op. Cit.*, p.266.

¹⁴⁶ Georges Anglade, « Les Lodyaniseurs du soir : il y a 100 ans, le passage à l'écrit » dans Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky (ed), *Écrire en pays assiégé Haïti*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p.63.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 67.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.68.

énonciateur. Au fait, cet art de lodyans, loin de se réduire à la narration, est toute une performance, voire tout un ensemble d'art théâtral qui peut se dérouler dans des lieux publics. C'est à l'instar de cet espace de lodyans, que l'espace du roman haïtien devient un espace ouvert où s'entremêlent plusieurs voix. Certes, l'art de lodyans, semblable à celui du griot¹⁴⁹, a été une grande source d'inspiration à plusieurs romanciers¹⁵⁰ haïtiens du XXe et du XXIe siècle.

Par le travail des indigénistes, la littérature haïtienne va déborder ses frontières géographiques, et artistiques. L'étude de Delas montre que :

« quelques voix plus fortes se dégagent, d'une inspiration plus internationaliste, qui cherchent à dépasser la simple exaltation des valeurs noires ou d'une Afrique mythique – ce qui était le terreau de l'idéologie duvaliériste – en unissant leurs chants à celui des autres Africains en révolte de par le monde.¹⁵¹

Il faut noter surtout dans l'extrait ci-dessus, la référence faite à « l'idéologie duvaliériste ». Comme extension au mouvement indigéniste, se développe ce qui est appelé le *noirisme*, « qui préconisait une politique d'authenticité raciale, c'est-à-dire fonder sur la reconnaissance de la pureté noire essentielle d'Haïti »¹⁵². Cette idée du *noirisme*, comme l'observent encore Sourieau et Balutansky, propagée par le journal *Les Griots* (1938-1940), deviendra « l'idéologie officielle sous la dictature Duvalier »¹⁵³. Comme résultat de trois décennies de règne dictatorial de François Duvalier (Papa Doc) et Jean-Claude Duvalier (Bébé Doc), va naître la littérature de l'exil, qui succède à celle de l'indigénisme. C'est ainsi qu'à partir des années 1960, la production littéraire haïtienne s'internationalise et se produit en partie à l'extérieur de ses frontières par les écrivains obligés de fuir la dictature. Cela permet, comme le signale Delas, « une partition entre les écrivains de l'intérieur (ou du dedans) et les écrivains de l'extérieur¹⁵⁴ (ou du dehors) ». Les écrivains de l'exil ne parlent pas seulement des expériences de l'exil. Ils produisent aujourd'hui une écriture (romanesque) diversifiée portant sur des thèmes comme l'histoire, la politique, la migration, l'être au monde et la condition de

¹⁴⁹ Le griot est considéré comme le dépositaire de la tradition orale. Il peut être spécialiste de l'histoire du pays et de la généalogie, de l'art oratoire, de la pratique musicale, ou le tout à la fois. Voir : Marloes Janson, « *Gai Sakiliba, portrait d'une jalimusoo de Gambie* », dans Brunhilde Biebuyck et Boniface Mongo-Mboussa, *Griot réel, griot rêvé*, L'Harmattan, coll. « Africultures » (n° 61), novembre 2004, pp. 74-85.

¹⁵⁰ On peut citer quelques-uns de ces romanciers comme Marie Chauvet avec *Fonds des Nègres* (1961), Jean-Baptiste Cinéas avec *Drame de la terre* suivi de *Vengeance de la terre* (1933), *L'Héritage sacrée* (1945), et *Le Choc en retour* (1948), Anthony Lespes avec *Les Semences de la colère* (1949), Milo Rigaud avec *Jésus ou Legba. Les dieux se battent* (1933), Pétion Savain avec *La Case de Damballah* (1939) (Ref : Daniel Delas : 1999 : 39).

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky (ed), *Écrire en pays assiégé Haïti*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 20.

¹⁵³ *Ibidem*

¹⁵⁴ Daniel Delas, *Op. Cit.*, p. 92.

l'homme. Trois divisions de ces romanciers de l'exil ou de l'extérieur s'identifient. On reconnaît Roger Dorsinville et Jean F. Briere pour l'Afrique, René Depestre, Jean Métallus, Jean-Claude Charles, Louis-Philippe Dalember pour l'Europe, et pour l'Amérique du Nord, on peut nommer Émile Ollivier, Gérard Etienne, Gary Victor, Yanick Lahens, Dany Laferrière, Marie-Célie Agnant, Rodney Saint-Éloi, Stanley Péan, et Edwidge Danticat¹⁵⁵ entre autres.

Ainsi, avec la plupart des romanciers haïtiens habitant hors d'Haïti presque toute leur vie, faut-il continuer à les considérer comme écrivains haïtiens? Quel genre de texte produisent-ils, comment se caractériseraient ces textes, et à quel espace ou scène littéraire faut-il associer leurs productions ? Feraient-ils toujours partie de la littérature haïtienne ? Au fait, faisant partie d'une vague d'écrivains à l'origine de la littérature migrante, ces écrivains exilés emportent avec eux les marques de la littérature haïtienne et les mémoires qui débordent les frontières. De ce fait, il ne s'agit plus de la littérature haïtienne (enfermée dans les frontières nationales) mais d'une production beaucoup plus hybride. Tout en portant en eux la conscience haïtienne, ils sont devenus des écrivains sans nations, ou des citoyens du monde. C'est justement cet enjeu de textes et d'écrivains sans pays fixe qui nous engage dans ce travail. Les écrivains d'origine haïtienne choisis dans le cadre de ce travail, aussi bien que leurs textes, se refusent à l'enfermement dans les limites d'une frontière.

1.3. Critique littéraire francophone et concept de frontières géopoétiques

Le bref parcours historique que nous venons de faire des productions littéraires de l'Afrique francophone et d'Haïti, permet de comprendre et de situer les romans choisis dans le contexte de leur production. Étant donné que l'examen des romans choisis et l'argument qui en dérive tournent autour de la notion de frontière, il serait d'abord utile de revenir sur les travaux fondateurs de la problématique des frontières et d'examiner les manifestations de celles-ci dans le domaine littéraire. Cela permettra de mieux situer les romans francophones (à l'étude) par rapport à cette problématique des frontières que nous allons aborder dans les pages à venir sous le concept plus répandu de frontières géopoétiques.

¹⁵⁵ Parmi les œuvres de ces écrivains, on peut citer *Pour Célébrer la terre*, suivi de *Poétique de l'exil* (1972) de Roger Dorsinville, *Black Soul* de Jean F. Briere, *Comment appeler ma solitude* (1999) de René Depestre, *La Vie en Partage* (2000) de Jean Métallus, *Négociations* (1972) de Jean Claude Charles, Quand j'étais jeune de Louis-Philippe Delembert, *Mère-Solitude* (1983) d'Émile Ollivier, *Un Ambassadeur macoute à Montréal* (1979) de Gérard Etienne, *Je sais quand Dieu vient se promener dans mon jardin*, (2004) de Gary Victor, *Dans la maison du père* (2000) de Yanick Lahens, *Pays sans chapeau* (1999) de Dany Laferrière, *Le Silence comme le sang* de Marie-Célie Agnant, *J'avais une ville d'eau, de terre et d'arc-en-ciel heureux* (1999) de Rodney Saint-Éloi, *La plage des songes et autres récits d'exil : huit nouvelles fantastiques* (1988) de Stanley Péan, et *Adieu mon frère* (2008) de Edwidge Danticat

Le concept de la géopoétique est mis à l'ordre du jour par le théoricien écossais-français et fondateur de l'Institut international géopoétique, Kenneth White. La conception de l'idée chez White se situe dans les années 80. Dans son article : « Lettre de Locquemeau » publié dans *Communications* numéro 87, White met en lumière le parcours (intellectuel) qui a mené à la conception de la notion. Tout en passant en revue les travaux de certains chercheurs sur la conception spatiale, il évoque ses propres travaux, les idées centrales qui les fondent et comment ses idées constituent le cheminement vers la géopoétique. Mais ce qui est remarquable dans ce parcours, ce n'est pas tant l'aboutissement de l'idée que la source d'inspiration. White souligne que

Tout a commencé pour moi [...] dans un espace d'une douzaine de kilomètres carrés de terrain (rivage, champs, forêt, lande, montagne) sur la côte ouest de l'Écosse, espace que j'appellerais le « territoire », un lieu de sensation et d'expériences pour lesquelles je n'avais pas de langage. Tout mon travail ultérieur a peut-être consisté à approfondir ma « saisie » de cet espace, mon « saisissement » par cet espace, et à augmenter, à dynamiser, à affiner mon langage.¹⁵⁶

Comme on peut le voir, l'espace semble constituer tout le fondement même de l'idée de White. Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, dans leur étude « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », réitèrent ce point de vue en proposant que « le motif central de la géopoétique est donc la terre comme l'indique son préfixe *géo* »¹⁵⁷. Cette référence au phénomène spatial implique déjà, au sein de cet espace, une présence (physique et métaphysique) qui donne à l'espace une existence. Ainsi, au-delà même de la primauté du phénomène spatial à la notion de la géopoétique, le passage qu'effectue White de l'espace au « territoire » est fort éloquent de cette présence. En privilégiant « le territoire » à l'espace, White cherche à faire voir comment l'espace est mis en valeur par l'expérience humaine et comment, de son côté, cette expérience humaine est définie par cet espace habité. La notion de territoire révèle donc l'interaction entre l'espace et l'existence humaine et même non-humaine¹⁵⁸, et comment la géopoétique est nourrie par cette interaction. La définition que Bouvet propose à la géopoétique met en lumière cette relation :

¹⁵⁶ Kenneth White, « Lettre de Locquemeau », dans Aline Brochot et Martin de la Soudière (dirs), *Autour du lieu : Communications*, No. 87, 2010. pp. 85-98.

¹⁵⁷ Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », dans Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études, *Arborescences* No. 3, 2013, en ligne URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017364ar/>, consulté le 4 juin, 2017.

¹⁵⁸ Dans l'article « Lettre de Locquemeau », Kenneth White distingue trois grands courants de pensée concernant le lieu : la mythologie du lieu (*genius loci*), la religion du lieu (lieux saints) et la métaphysique du lieu (topologie de l'être). Le premier est lieu des génies païens, le second, qui remplace le premier, est le lieu sacré chrétien implanté sur le lieu païen.

La géopoétique invite à questionner le rapport entre l'homme et la terre, à ouvrir ses sens et son intellect à l'expérience qu'offre la vie sur terre et à susciter chez lui un sentiment de présence au monde. [...], il s'agit de densifier le rapport au monde à l'aide du voyage, de la marche, des lectures, etc.¹⁵⁹

Il se révèle par cette interaction que le monde et l'espèce humaine n'existent qu'à travers l'impact que l'un a sur l'autre. C'est dire que le monde comme on le conçoit est le résultat de diverses activités humaines, qu'elles soient physiques, spirituelles, culturelles, ou intellectuelles. Partant de cette permutation incontournable entre homme et espace, Kenneth White estime que la géopoétique « non seulement implique une expérience profonde et parlante du lieu, mais elle propose un lieu de rassemblement pour tout ce qui est pensée et pratique radicale [...] »¹⁶⁰. Dès lors, il faut percevoir le rapport homme-monde non dans une perspective unidimensionnelle, mais dans un sens beaucoup plus ouvert qui donne à l'individu la possibilité d'entrer en dialogue avec le monde dans ses dimensions multiples. Dans l'introduction à son ouvrage *Le Plateau de l'albatros* (1994), White traduit ce rapport multiple par une caractérisation même de la géopoétique:

[...] il s'agit d'une nouvelle cartographie mentale, d'une conception de la vie dégagée enfin des idéologies, mythes, des religions, etc., et de la recherche d'un langage capable d'exprimer cette autre manière d'être au monde [...] la recherche d'une poétique située, ou plutôt se déplaçant, en dehors des systèmes établis de représentation : déplacement du discours, donc plutôt qu'emphatique dénonciation ou infinie déconstruction.¹⁶¹

Il est évident que la géopoétique, d'ailleurs comme la terre qui est son point focal, possède de facettes multiples par lesquelles on peut l'aborder. En tant que « champ de recherche et de création », comme le remarque Bouvet, la géopoétique est caractérisée par de multiples points d'entrées et de sorties qui sous-tend sa pluridisciplinarité. Loin de se réduire aux études littéraires ou poétiques, le concept rallie divers domaines d'étude comme le remarque Bouvet :

La géopoétique est un champ de réflexion qui allie recherche et création tout en faisant dialoguer science, philosophie et littérature. Il s'agit de décloisonner les savoirs et d'ancrer la poétique dans l'existence même afin de faire avancer la pensée.¹⁶²

¹⁵⁹ Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, *Op. Cit.*,

¹⁶⁰ Kenneth White, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁶¹ Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset, 1994, p. 11

¹⁶² Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, *Op. Cit.*

Ces rapports permettent à la géopoétique de s'engager dans le transfert de savoir entre différents champs d'étude. Avec cet élément de transfert où les domaines de pensée cherchent à se renforcer mutuellement, la géopoétique se révèle comme un domaine par excellence de porosité de frontières en raison du passage que l'individu est libre d'effectuer d'un champ de savoir vers un autre.

Au fait, la dimension poétique, qui nous concerne plus dans cette étude, se rapporte à la question du langage, voire l'individu parlant. Expliquant le rapport entre l'homme et le langage dans le contexte de la géopoétique, White révèle que :

[...] le langage n'est lié ni à l'être ni [...] à l'identité. C'est un champ de ressources et de possibilités dont je me sers de manière multiple, ici de manière diamantine, là de manière projective et cartographique.¹⁶³

Cette conception géopoétique du langage rappelle les idées de Mikhaïl Bakhtine sur le rapport entre individu et langue où la conscience linguistique n'est pas individuelle mais plutôt sociale.¹⁶⁴ À l'instar de Bakhtine, White désapproprie l'individu parlant de son langage dans l'espace social. Celui-ci doit donc s'engager dans des échanges avec d'autres membres de la société avec qui il partage le même espace. À cet égard, Bouvet, reprenant les idées de White, suggère que les principes de la géopoétique « [...] invitent l'individu créateur à prendre sa place dans la sphère sociale, tels que le caractère collectif, la nécessité des échanges de même que la présence d'un motif rassembleur »¹⁶⁵. Avec ces mises au point, on constate que la géopoétique est un concept ouvert et au carrefour des disciplines. Ainsi, une étude en géopoétique doit nécessairement adopter un procédé de transfert de savoir d'un domaine à l'autre. Ce mouvement transversal dans l'espace des disciplines implique de toute façon la transgression des frontières voire même la fusion de certaines. C'est cela qui fait dire à Antje Ziethen dans son étude sur la littérature et l'espace que :

Les géopoètes se distinguent par un nomadisme autant intellectuel (White 1994) que physique, privilégiant le voyage, le mouvement et la transgression des frontières géographiques/ linguistiques/disciplinaires. Le nomadisme se fonde sur des lectures extensives et l'appel du dehors.¹⁶⁶

¹⁶³ Kenneth White, *Ibid.* p. 97.

¹⁶⁴ Selon Mikhaïl Bakhtine, la conscience n'est pas individuelle mais sociale car, « [...] conscient de moi, j'essaie en quelque sorte de me voir avec les yeux d'un autre homme, d'un autre représentant de mon groupe social ou de ma classe » (Tzvetan Todorov, *Le Principe dialogique de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, p. 51)

¹⁶⁵ Rachel Bouvet et Myriam Marcil-Bergeron, *ibid.*

¹⁶⁶ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », dans *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études, Arborecences* No.3, 2013, en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>, consulté le 4 juin, 2017.

On peut voir que la géopoétique comme question sous-entend implicitement et explicitement la question des frontières, voire, les frontières géopoétiques. Transposant les caractéristiques de la frontière géopolitique¹⁶⁷ au domaine géopoétique, on peut définir les ‘frontières géopoétiques, dans le contexte précis des études littéraires, comme les configurations de l’espace esthétique ou la compartimentation de l’univers du texte caractérisé par des genres poreux, des instances instables et des voix qui s’entremêlent et se dépassent. Les configurations et espaces auxquels se réfèrent ces frontières géopoétiques peuvent aussi avoir un parti pris idéologique et culturel dans la mesure où ils sont déterminés par l’homme et sa vision du monde. Ainsi, dans le contexte de la géopoétique, l’espace littéraire, configuré par des frontières d’ordre esthétique, n’est plus un simple décor ou endroit où se déroule l’action. Il s’impose désormais, comme le suggère Ziethen :

comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l’intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d’articuler une critique sociale.¹⁶⁸

Au fait, c’est dans ce domaine géopoétique, que l’humain comme sujet parlant, franchit ou brouille les frontières en quête d’un langage ou d’un discours capable de représenter son espace alentour et un monde en mouvement constant.

Les travaux et recherches menés dans le cadre d’une telle approche ont cherché à examiner ces manifestations de la frontière au sein des œuvres littéraires et il vaut la peine d’en recenser quelques-uns dont les idées paraissent valables pour cette étude. Il ressort de ces travaux que la frontière dans l’univers géopoétique concerne essentiellement sa configuration dans le domaine de l’espace littéraire, les rapports que les différents genres entretiennent entre eux dans cet espace, la convergence des lieux, des mémoires, et des différents aspects de l’histoire.

Dans cette perspective, Corinne Alexandre-Garner dans l’introduction au collectif *Frontières, marges et confins*¹⁶⁹, met l’accent sur des espaces frontaliers ou transfrontaliers où demeure ‘l’Autre’ dans un statut d’étranger, d’inconnu, de barbare. Le titre de sa contribution « Penser ailleurs »¹⁷⁰, exprime l’imaginaire du lieu, en quelque sorte un non-lieu du lieu, pour

¹⁶⁷ La frontière (géopolitique) a été discutée dans l’introduction de ce travail.

¹⁶⁸ Antje Ziethen, *Ibid.*

¹⁶⁹ Corinne Alexandre-Garner, (dir), *Frontières, marges et confins*, Paris: PUP, 2008.

¹⁷⁰ Corinne Alexandre-Garner, « Penser ailleurs », *Frontières, marges et confins*, Paris: PUP, 2008, 13 – 30.

reprenant le titre d'un article d'Ozouf Amedegnato¹⁷¹. Dans cette réflexion liminaire, Corinne Alexandre-Garner redessine la géographie du lieu qui peut être vécu ou pensé, réel ou imaginaire, ce qui rappelle le titre fameux d'Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel*¹⁷². Comme il se donne à lire dans son étude :

Il semble que la littérature de ces dernières années, qui tente d'esquisser une écriture des frontières, des lieux périphériques que l'on souhaiterait recentrer et même d'espaces métaphoriques qui pourraient incarner ces limites dont les traces deviennent irréparables et irreprésentables, semble dessiner de nouvelles géographies qui recèlent et révèlent les contours d'un monde moderne dans lequel la frontière se loge au sein même du désert intérieur de l'homme contemporain¹⁷³

Dans la démarche de l'auteur, l'ailleurs n'est pas forcément le lieu autre, il peut être partie intégrante de nous-même comme cet autre dans le sens où l'entend Tzvetan Todorov¹⁷⁴. Cette proximité entre l'Ailleurs et l'Ici, entre l'autre et nous, où s'abolie toute idée de frontières, peut être transposée sur un plan purement esthétique où entre poésie, roman, théâtre, essai, la ligne de démarcation peut être mince, voire nulle.

Dans une étude assez récente, Marc Arino¹⁷⁵, aborde ces frontières esthétiques floues dans la perspective de la littérature migrante¹⁷⁶. La littérature migrante¹⁷⁷ qui a connu ses moments de gloire dans la critique littéraire canadienne avec notamment les travaux de Danielle Dumontet¹⁷⁸ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces Étrangers du dedans*¹⁷⁹ n'insiste pas de manière explicite sur la notion de frontière, mais semble, à tous les points de vue, l'admettre de manière implicite dans ses interprétations. L'un des aspects les plus débattus de ces littératures migrantes c'est le rapport au lieu. C'est la difficulté et la réalité d'être Ici et

¹⁷¹ Voir : Ozouf S. Amedegnato, « Littérature africaine décadente : une écriture du non-lieu » dans Hassan Moustir, Jamal Eddine El Hani et Mourad Ali-Khodja (dirs), *Des lieux de culture. Altérités croisées, mobilités et mémoires identitaires*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2016, pp. 55-68.

¹⁷² Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel, suivi de Fastes et de Les Grands chaos*, Paris, Seuil, 1985.

¹⁷³ Corinne Alexandre-Garner, *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁷⁵ Marc Arino, « Les Frontières floues: traversées identitaires, corporelles et culturelles dans la littérature mauricienne francophone contemporaines et dans les écritures migrantes du Québec. Une application à l'œuvre d'Ananda Dévi et de Ying Chen », *Palabres*, Vol XII, No. 1&2, 2013, 197 – 214.

¹⁷⁶ La notion désigne « un corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants » qui sont des « écrivains (dont les) œuvres, carrefours du multiple, portent la marque des mondes qu'ils traversent ». Émile Ollivier, *Repérages*, Ottawa : Leméac, 2001, p. 69.

¹⁷⁷ C'est « l'écrivain et essayiste Québécois, Pierre Nepveu, [qui] créa dans les années quatre-vingt-dix le terme d'écriture migrante pour désigner une littérature écrite par des immigrants au Québec » (Ref: Danielle Dumontet, Frank Zipfel, « Introduction », *Écriture migrante, Migrant writing* Hildesheim, Olms Verlag, collection "Passages/Passagen", 2008, p.3).

¹⁷⁸ Danielle Dumontet, Frank Zipfel (dir.), *Écriture migrante, Migrant writing* Hildesheim, Olms Verlag, collection "Passages/Passagen", 2008.

¹⁷⁹ Clément Moisan & Renate Hildebrand, *Ces Étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.

Ailleurs en même temps comme le fait remarquer Émile Ollivier dans son essai *Repérages*¹⁸⁰. En France, il y a par exemple le cas des venant d'ailleurs mais qui résident et écrivent de la France. On peut citer à titre d'exemple les écrivains d'origine africaine tels que, Abdourahman Waberi, Alain Mabanckou, Kossi Efoui, Calixthe Beyala, Léonora Miano, ceux d'origine grecque comme Alexakis Vassilis, et Nikos Aliagas, et les Chinois comme Gao Xingjian, et Chen Jitong. Il faut aussi ajouter à cette catégorie d'autres écrivains comme Samuel Beckett, la canadienne Nancy Huston et surtout Marie Ndiaye considérée comme « une romancière inclassable » par Ambroise Teko-Agbo¹⁸¹. Si l'inclassabilité semble souvent porter sur les écrivains eux-mêmes, il est à noter que les textes produits dans ces contextes de déplacement d'être 'ici et là' en même temps, sont aussi touchés par cette inclassabilité qui les fait cumuler le passé et le présent, histoire socio-politique et la réalité, l'imaginaire et le réel dans des récits qui traversent tous les genres.

À cet égard, l'étude de Marc Arino montre que ces deux romancières francophones, exemples d'un phénomène de plus en plus généralisé, sont l'expression même de l'identité transfrontalière. Au même titre que Marie-Célie Agnant, Dany Laferrière, Edwidge Danticat, Yin Chen..., appartiennent à des aires géographiques différentes et produisent des œuvres dont la portée transcende les spécificités culturelles par le biais de l'exil, de la reconnaissance de Soi et de l'Autre, et la représentation du temps et du lieu.

Ce que les réflexions sur la géopoétique et les littératures migrantes mettent en lumière, c'est l'évidence de l'entre-deux comme effort, aussi bien au niveau de l'individu que de l'écriture, d'anéantir ou du moins de réduire les frontières entre les espaces et entre les genres. Ainsi Lise Gauvin, dans *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*¹⁸², va plus loin en suggérant un décloisonnement et un effacement des contours même de la francophonie littéraire. Elle reconnaît qu'une telle libération n'est possible que dans la subversion des frontières entre le français langue d'écriture et d'autres langues qui cohabitent avec lui dans l'imaginaire francophone telle que l'évoquait déjà Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* (1968).

L'ouverture de l'espace linguistique des littératures francophones implique aussi en effet l'ouverture de l'espace narratif à d'autres modalités narratives comme le conte, les

¹⁸⁰ Émile Ollivier, *Repérages*, Ottawa, Léméac, 2001.

¹⁸¹ Cité par Voir Sélom K. Gbanou, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 37, No. 1, 2006, pp. 39–66.

¹⁸² Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, « Lettres du Sud », 2009.

répliques théâtrales, la poésie, le chant. Cernant dans sa juste valeur cet éclatement de frontières et de l'espace narratif, les contributeurs au collectif *Genre de travers : Littérature et transgénéricité*¹⁸³, réexaminent l'idée de frontière des genres qui a fait l'objet d'un ouvrage collectif deux ans plus tôt¹⁸⁴. En somme, plus que des frontières étanches entre les genres, de clivages perceptibles, il s'agit plutôt d'une co-pénétration de genres, d'une 'transgénéricité'. Les contributions dans les deux ouvrages explorent les notions de transfert, de migration et de transgression des genres. Elles abordent sous différents angles la transgénéricité en tant que principe poétique dans un jeu complice de va-et-vient entre l'attente du lecteur et de l'auteur, entre la littérature et d'autres formes d'art (comme la musique et la peinture) et modes d'expression (comme l'internet), nécessitant ce faisant, une re-caractérisation des productions artistiques.

Zila Bernd et Jacques Migozzi¹⁸⁵ semblent avoir déjà identifié cette interaction entre les différentes formes de l'expression littéraire lorsqu'ils tentent de porter la notion de frontière géopoétique au-delà du monde restreint de la production romanesque. En situant ainsi la frontière géopoétique dans son essence de porosité entre productions orale et œuvre écrites, ils reprennent en écho le principe dialogique de Bakhtine¹⁸⁶. Intitulé *Frontières du littéraire : Littérature orale et populaire Brésil/France*, cet ouvrage collectif amplifie les fluctuations des frontières entre l'oral et l'écrit au Brésil et en France. Dans le même registre se situe un grand éventail de travaux sur l'Afrique et les Caraïbes tels que le volume de la revue *Palabres : Enjeux des genres populaires dans les littératures francophones*, dirigé par Christiane Ndiaye, *Ahmadou Kourouma : le 'guerrier' griot*¹⁸⁷ de Madeleine Borgomano *Écrire en pays dominé*¹⁸⁸ de Patrick Chamoiseau. Tout en mettant en relief une volonté de ghettoïsation et de marginalisation de l'oral en faveur de l'écrit, les différentes études réunies dans les deux volumes sus-cités révèlent qu'au-delà de toute rigidité, il existe entre les deux formes une porosité qui les rend inséparables l'une de l'autre. Une telle difficulté de délimitation des genres se manifeste aussi au niveau de différentes disciplines. Les contributeurs à l'ouvrage dirigé par

¹⁸³ Dominique Moncond'hui et Henri Scepti (Dir), *Les Genres de travers : Littérature et transgénéricité*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

¹⁸⁴ Il s'agit de l'ouvrage de Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile (Dir), *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2005.

¹⁸⁵ Zilá Bernd et Jacques Migozzi (Dir), *Frontières du littéraire: Littératures orale et populaire Brésil/France : actes du colloque Approches croisées des littératures populaire et orale*, Limoges : PULIM, 1995.

¹⁸⁶ Le principe dialogique étant le cadre théorique principal qui informe cette réflexion, il sera repris plus tard en détail dans l'étude.

¹⁸⁷ Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma: le 'guerrier' griot*, L'Harmattan, 1998.

¹⁸⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

Noëlle Batt¹⁸⁹, se focalisent, sur la transdisciplinarité, la redevance de la littérature à d'autres disciplines.

Dans cette perspective de dialogisme transdisciplinaire, Josias Semujanga insiste sur la notion de la transculturalité comme un apport supplémentaire à la transgénéricité. Dans son ouvrage intitulé *Dynamique des genres dans le roman africain : Élément de poétique transculturelle*¹⁹⁰, Semujanga repense la signification des œuvres africaines dans une perspective polymorphe. Il situe le roman africain dans ce qu'il appelle « un paradoxe de la création esthétique » (quatrième de couverture) qui veut que l'œuvre ne se passe de la référence aux cultures et aux genres, ni les accepter totalement. C'est dans cette orientation que les œuvres étudiées comme *Le Devoir de violence* de Y. Ouologuem (1968), *La Vie et demie* de S. Labou Tansi (1979) et *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1987), révèlent un discours qui dépasse les paradigmes traditionnels (écrit/oral, tradition/modernité) et une écriture qui transgresse les frontières en termes d'objets culturels, de niveaux discursifs et de fragments textuels. Ce travail, ainsi qu'un numéro de Tangence¹⁹¹ préparé par le même auteur, évoque la transgression des frontières esthétiques et l'interpénétration des cultures et des genres qui conduisent à un univers morcelé, fragmenté.

Dans son étude « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain », Sélom K. Gbanou, se consacre pleinement à la forme fragmentaire du roman francophone africain. L'étude montre que la production romanesque des romanciers contemporains comme Abdouhraman Wabéri, Alain Mabanckou, Kossi Efoui, et Sami Tchak, s'écarte de plus en plus de la narration classique linéaire en concevant des textes avec des formes fragmentées poussées à l'extrême :

Des mutations profondes dans le projet littéraire voient le jour, qui n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire, une mise à l'honneur de l'exercice vingtiémiste du collage, du *cut up*, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement. Chez un grand nombre d'écrivains africains se révèle cette volonté d'infléchir le roman dans le

¹⁸⁹ Noëlle Batt (Dir.). *Pour un dialogisme des disciplines avec Bakhtine : Théorie, Littérature, Enseignement T.21*. Saint-Denis : PUV, 2003.

¹⁹⁰ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain : Élément de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁹¹ Josias Semujanga (dir), *Les Formes transculturelles du roman francophone*, Tangence No. 75, Ramouski, PUQ, 2004.

sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres.¹⁹²

La plupart des romanciers sur lesquels porte l'étude, résident notamment en Europe en tant qu'exilés ou immigrants. Leur esthétique romanesque se présente comme un prolongement de ce que leurs prédécesseurs tels qu'Ahmadou Kourouma, Jean-Marie Adiaffi, Sony Labou Tansi et Henri Lopes ont commencé dans la période après les indépendances africaines. Gbanou suggère que le travail de l'éclatement de l'espace romanesque que proposent ces nouveaux romanciers est en conformité avec la configuration qui régit la société post-moderne. Au fait, avec « cette écriture de bris et de débris »¹⁹³ que l'analyse de Gbanou révèle chez ces romanciers, on assiste à une forte porosité entre les différents récits aussi bien qu'au dynamisme des genres ou des textes menant à l'écriture fragmentaire au sens où l'entend la théoricienne F. S. Anastopoulos :

Un espace conflictuel, un lieu de tensions et un champ de forces, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques positives d'ouverture de redéfinition, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique, que logique et gnoséologique.¹⁹⁴

Il se révèle de cette caractérisation de l'écriture fragmentaire certains traits qui se retrouvent dans la problématique de frontière qui énonce une certaine discontinuité dans l'espace du texte littéraire où se combinent différentes composantes et entités à la fois intérieures et extérieures au récit.

Pour certains critiques, cette volonté de briser les frontières de l'écriture et de libérer l'expression littéraire est la conséquence d'un ras-le-bol socio-politique de l'histoire (de l'Afrique). La littérature devient donc l'expression d'un malaise¹⁹⁵ par le refus du récit linéaire ou le rejet de modèles occidentaux qui ont longtemps servi de canon dans le sens où certaines œuvres de la littérature francophone africaine ont été longtemps comparées à des œuvres de la littérature française comme le rapprochement entre *Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, et *Les Lettres persanes : Deux persans à Paris* (1721) de Montesquieu. C'est dans cette logique que se situe l'analyse peu connue d'Ayayi Togoata Apedo-Amah dans son article « De la norme oppressive à l'écart expressif. L'obstacle de la langue d'emprunt pour l'écrivain africain

¹⁹² Sélom K. Gbanou, « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain », dans *Tangence*, No. 75, 2004, pp. 83-105.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris : PUF, 1997, p. 258.

¹⁹⁵ Voir l'article de N. Tidjani Serpo, « Langue de malaise, malaise de la langue », dans *Notre libraire*, No. 84, Les Littératures nationales : langues et frontières, 1986.

en situation de diglossie »¹⁹⁶, qui traduit le besoin d'affranchissement de l'écrivain francophone aux modèles imposés aussi bien de la langue que de la création littéraire française. Les idées formulées par Apedo-Amah reprennent de façon plus incisive ce que J.J. Achiriga, appelait déjà la révolte des romanciers noirs¹⁹⁷ et qui, plus qu'une révolte, est une révolution, dans son sens esthétique de renversement de valeurs dans la création littéraire.

¹⁹⁶ Ayayi Togoata Apedo-Amah, « De la norme oppressive à l'écart expressif », *Propos scientifiques*, No. 7, Mars 1988, pp. 81-87.

¹⁹⁷ Jingiri J. Achiriga, *La Révolte des romanciers noirs*, Ottawa, Éditions Naaman, 1973.

2.0 Chapitre 2 : Géographies de l'écrivain et écritures des frontières

Ce chapitre cherche, dans le contexte de l'esthétique des frontières, à proposer une caractérisation globale de l'ensemble des œuvres des auteurs à l'étude. Par rapport à cette caractérisation, le chapitre se concentrera aux rapports que l'écrivain entretient avec les espaces qu'il habite, les espaces qu'il traverse, et les espaces auxquels il rêve. En somme, de voir et d'interroger, les différentes géographies qui constituent son Moi. Au-delà de ces géographies multiples, la fiction littéraire se présente comme un lieu fédérateur où s'abolissent les frontières aussi bien naturelles que linguistiques, culturelles, voire esthétiques. Écrivant au croisement de plusieurs cultures et espaces, les écrivains sur lesquels porte ce travail, sont des produits de l'entre-deux voire de l'entre-plusieurs.

2.1. Écrire hors des frontières : de l'écrivain dé-paysé à l'écriture des frontières

À son origine, la littérature d'Afrique (comme celle d'Haïti), s'est constituée (hors de l'Afrique et hors d'Haïti), à l'étranger dans les espaces de l'Occident, un lieu où la tradition littéraire et la fascination culturelle sont devenues des pôles d'attraction de cette littérature. Cette observation rappelle celle de Justin Bisanswa qui soulignait que « c'est l'Afrique de la diaspora qui est à la base de ces littératures de l'Afrique et des Antilles »¹⁹⁸. C'est cet espace (notamment en France) occidental qui est considéré comme le berceau de la Négritude, mouvement fondateur de cette littérature. D'ailleurs, à part la naissance de ce mouvement fondateur, c'est encore dans l'espace géographique français, que l'institution littéraire africaine, constituée par les maisons d'éditions, connaît son essor en devenant le lieu où les premiers textes africains ont été publiés. Sur le plan fictionnel, c'est à raison que dans la plupart des œuvres, les héros d'avant et après les indépendances cherchent par tous les moyens le chemin de l'Europe. Les auteurs font voyager leurs personnages principaux vers la France et la Belgique considérés comme le lieu de pèlerinage culturel et linguistique. Dans *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960) d'Aké Loba, c'est en France que le jeune protagoniste devait s'instruire, se perfectionner et revenir comme un être autre. Le grand dilemme du peuple Diallobé dans *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, c'était de voir s'il fallait envoyer ou non le héros, Samba Diallo, étudier à l'école des Blancs et plus tard, en France. Même longtemps après la naissance de cette écriture, dans la période postindépendance, le narrateur du *Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes, envoie ces manuscrits au personnage de l'ancien directeur de cabinet en France pour qu'il puisse les évaluer, faisant toujours de la Métropole le centre d'attraction de ces littératures. Dans *Un nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, par

¹⁹⁸ Justin Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », dans *Tangence* No. 71, 2003, pp. 27-39.

exemple, c'est avec une euphorie que le protagoniste, Tanhoé Bertin annonce autour de lui la bonne nouvelle :

La bonne nouvelle, mon ami ! La bonne nouvelle. J'ai un billet pour Paris, oui Paris ! Paris dont nous avons toujours tant parlé, tant rêvé ! [...] Je vais voir Paris, moi aussi avec mes yeux. Désormais je serai un peu comme tout le monde, je porterai une auréole, un parfum, l'auréole et le parfum de Paris. Je vais toucher les murs, les arbres, croiser les hommes.¹⁹⁹

On retrouve dans le roman francophone africain, beaucoup d'autres protagonistes comme Tanhoé Bertin, pour qui la Métropole est un centre d'attraction. Il y a le cas de Samba Diallo, dans *L'Aventure ambiguë* de Cheik Amidou Kane, Kocoumbo, le protagoniste de *Kocoumbo, l'étudiant noir* d'Aké Loba, le protagoniste de *L'Enfant noir* de Camara Laye, Kanga Koné dans *Les Inutiles* de Sidiki Dembélé, etc.

Mais si à un moment de l'histoire, la fascination est beaucoup plus visible dans l'imaginaire littéraire des œuvres même, où ce sont les personnages qui le vivent, aujourd'hui, au nom de la mondialisation, c'est parmi les écrivains que s'installe la soif de l'ailleurs ou des géographies autres. Néanmoins les raisons de ce mouvement vers l'Occident sont liées à plusieurs maux suscités par les indépendances. À l'instar du protagoniste Ibrahim Dieng dans *Le Mandat* (1968) de Sembène Ousmane, tout comme chez Fama Doumbouya dans *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, les indépendances semblent n'avoir apporté qu'une nouvelle forme de misère : matérielle, intellectuelle, culturelle que les écrivains, que ce soit de l'Afrique ou de la Caraïbe, vont essayer par tous les moyens de fuir. Ainsi, comme le montre Justin K. Bisanswa :

Avant l'indépendance (dénonciation anticoloniale), après l'indépendance (désillusion et désenchantement avec les indépendances africaines). À partir des années 1970, chaos, absurdité, et absence de repères à la suite de déréliction générale du continent : aggravation de la misère africaine. À partir des années 1980, la littérature de l'immigration ou de l'exil.²⁰⁰

Ce que Bisanswa appelle la littérature de l'immigration ou de l'exil, en ce qui concerne surtout les espaces géographiques de cette étude, peut être interprétée comme une réaction face aux situations chaotiques à l'état de terreur²⁰¹. Il y a chez ces écrivains un refus systématique

¹⁹⁹ Bernard Dadié, *Un Nègre à Paris*, Paris, Présence Africaine, 1959, p. 7.

²⁰⁰ Justin K. Bisanswa, *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 28.

²⁰¹ Par rapport à cette situation de terreur qui caractérise les régimes politiques des pays de l'Afrique postindépendance, l'écrivain et journaliste burkinabais, Norbert Zongo la décrit comme suit: "Dans la situation actuelle qui est la nôtre, l'écrivain n'a que trois possibilités ; le silence, l'exil ou le cimetière. (On cite de mémoire)

d'être des citoyens zombies ; c'est-à-dire, les personnes qui vivent et subissent ces situations de terreur sans réagir. De ce fait, si nous avons choisi de les appeler écrivains 'dé-paysés'²⁰² au sens d'Hanna Arendt et de son concept de 'dé-solation'²⁰³ (quitter un sol), c'est pour montrer que ces écrivains, ne sont pas des individus à qui le pays manque mais plutôt des individus qui se sont séparés de leur pays. C'est en raison de cette rupture physique avec les pays d'origine vécu comme des lieux de contrainte dans lesquels le Moi semble se chercher sans se retrouver que ces écrivains sont dits dé-paysés.

Pour la plupart de ces écrivains, il ne s'agit pas seulement de quitter pour échapper à un contexte socio-politique difficile (comme ceux des Duvalier en Haïti, et de Marien Nguouabi en RDC), mais de chercher à 'renaître' dans une nouvelle géographie où le Moi peut s'articuler ou avoir accès à sa parole²⁰⁴. En effet, pour la plupart des écrivains qui écrivent de l'extérieur des frontières du pays d'origine, l'espace de l'exil est un espace qui leur donne accès à cette parole. Dans son article : « Tierno Monenembo : la lettre et l'exil », publié dans le numéro 71 de la revue *Tangence*, Sélom K. Gbanou montre comment l'exil définit la carrière de l'écrivain. Partant de son expérience double de la « distance », surtout du pays natal, et celle de la « souffrance » définie par les difficultés de l'exilé dans le lieu de l'exil, l'écrivain cherche à échapper à ces expériences en se réfugiant dans l'écriture. Loin du pays natal, l'écrivain est libre d'exercer sa parole, aussi bien sur « malédictions vécues dans l'univers étranger », que sur « la mémoire douloureuse de la terre d'origine »²⁰⁵. Ainsi, comme le soutient Gbanou :

²⁰² Pour le mot dépayser (sans tiret), *Le Petit Robert*, le définit comme le fait de « troubler, déconcerter, désorienter en changeant les habitudes ». Tzvetan Todorov, pour sa part, définit 'l'homme dépayré' comme quelqu'un « arraché à son cadre, à son milieu, à son pays ». (Tzvetan Todorov, *L'Homme dépayré*, Paris, Seuil, 1996, p. 24).

²⁰³ Selon Hannah Arendt, « La désolation est une expérience constitutive du système totalitaire Ce qu'Annah Arendt appelle « désolation » est cette « Forme Masse » qui se constitue à travers la perte du monde commun et de l'espace public à partir duquel les hommes peuvent vivre ensemble, mais aussi à travers le sentiment d'une radicale perte d'appartenance au monde. La désolation est bien pour Arendt une sorte de sentiment que les philosophes existentialistes. [...] Dans la désolation, le moi est privé de la possibilité, que supposerait encore la solitude, d'un dialogue de soi avec soi, où l'autre se trouve représenté intérieurement ». Voir Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Première Edition, 1951.

²⁰⁴ L'un des textes fondateurs des études postcoloniales qui aborde ce sujet d'accès à la parole est celui de Gayatri Chakravorty Spivak, « Les Subalternes peuvent-elles parler? (Can the Subalterne Speak?) ». Il s'agit notamment, dans le texte, de comment donner la parole aux oublié(e)s ou comment peuvent-elles la prendre. C'est dire qu'il ne suffit pas de donner la parole aux non-privilegié(e)s, il faut créer les conditions nécessaires pour que celles-ci (ceux-ci) puissent s'exprimer et être entendu(e)s. Gayatri Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* (Traduction de Jérôme Vidal, Amsterdam, Edition Amsterdam, 2009, 112p.

²⁰⁵ Kanaté Dahouda, « Liminaire », dans *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, *Tangence* No. 71, 2003, pp. 4-11.

L'exil serait [...] ce no man's land qui délie [l'écrivain] de certaines contraintes, s'ouvrant sur un espace où il se sent chez lui, hors de toutes frontières géographiques assignées qui borneraient l'autonomie de sa parole.²⁰⁶

Comme le montrent les analyses de Gbanou, ce qui importe pour l'écrivain c'est de trouver un endroit propice pour s'exprimer. Ainsi, qu'ils aient pour nom Henri Lopes (métis franco-congolais), Léonora Miano (franco-camerounaise), Dany Laferrière (Haïtien et Canadien), et Marie-Célie Agnant (Haïtienne et Canadienne), les écrivains recherchent un hors-terrain plus sécuritaire et propice pour le travail même de l'écriture.

La question qu'on peut se poser à ce stade c'est : pourquoi quitter ? Pour ces écrivains, les raisons pour la recherche de ce territoire hors des frontières du pays natal sont diverses. Si quelques-uns quittent pour fuir les situations socio-politiques difficiles à supporter telles que l'atmosphère étouffante des régimes dictatoriaux menant à la persécution, aux emprisonnements et aux exécutions arbitraires, d'autres le font pour le besoin de se découvrir. L'espace dictatorial créé par Alioum Fantouré dans *Le Cercle des tropiques* (1973) et celui de Henri Lopes dans *Le Pleurer-rire* (1982) fait de sorte que tous les personnages opposants au régime du Messi Koi comme Bohi Di chez Fantouré, et Yabaka chez Lopes, sont persécutés, emprisonnés, et pour se mettre à l'abri de cette situation, vont en exil comme le fait le personnage de l'ancien directeur de cabinet dans *Le Pleurer-rire*. Cela se manifeste dans la vie réelle de certains écrivains tels que Kossi Efoui qui devait quitter le Togo pendant le régime de Gnassingbé Eyadema pour des raisons de distribution de tracts politiques. Il y a aussi le cas d'autres écrivains comme Dany Laferrière et Marie-Célie Agnant qui devaient fuir la dictature des Duvalier. Si c'est de cet espace hors du territoire national que ceux-ci trouvent la liberté de se prononcer à travers l'écriture sur la situation de leur pays d'origine, on voit comment l'espace hors des frontières devient le lieu fécond pour le développement même de ces écritures tel que le témoigne une fois de plus l'article de Gbanou à propos du personnage de Monenembo :

L'ailleurs motive une représentation fictionnalisée de la vie où, tout en ayant conscience de son irréalité, le personnage monenembien entend, par tous les moyens d'évasion possibles, y trouver un terme à son ennui, une issue à cette espèce de fatalité qui le poursuit, tout comme l'écrivain lui-même qui se réfugie dans le voyage et l'écriture pour résister à la mémoire de sa Guinée natale.²⁰⁷

²⁰⁶ Sélom K. Gbanou, « Tieno Monenembo : la lettre et l'exil », dans *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, *Tangence* No. 71, 2003, pp. 40-61.

²⁰⁷ Sélom K. Gbanou, *Op. Cit.*, p.61.

Par ailleurs, bien au-delà du fait que la recherche de l'ailleurs chez certains écrivains soit une situation imposée par un régime politique, aussi bien qu'une situation socio-économique hostile, cette quête est chez d'autres écrivains un désir de mieux découvrir leur Moi personnel et collectif. Pour les personnages d'Epupa dans *Les Aubes écarlates* (2006) de Léonora Miano, et d'Emma dans *Le Livre d'Emma* (2001) de Marie-Célie Agnant, c'est à travers des études d'Histoire en France, loin du Cameroun natal pour la première, et d'Haïti natal pour la seconde, qu'elles commencent à comprendre qui elles sont, leurs situations douloureuses de femme noire, celle du peuple noir auquel elles appartiennent, aussi bien que la nature et le rôle de la Métropole dans l'entreprise coloniale qui contribue énormément au sort misérable de leur Moi. Cette séparation de l'espace natal pour des raisons d'instruction qu'on voit chez ces protagonistes, révèle la situation même des écrivains qui ont créés ces mondes fictifs. Les cas sont nombreux mais citons quelques-uns tels que ceux de Sami Tchak du Togo et Léonora Miano du Cameroun, qui devaient quitter leurs pays respectifs, en 1986 et en 1991 respectivement pour poursuivre des études en France. On peut également ajouter le cas de Fatou Diome qui immigre en France avec son mari avant de s'y installer comme romancière. Il est à noter que pour ces écrivains, c'est dans cet espace de l'Occident que leur connaissance et compréhension vont s'approfondir sur leur espace d'origine/quitté aussi bien que sur l'espace de destination/d'accueil d'où fleurissent leurs talents de scripteurs en littérature.

Cette compréhension du Moi personnel et collectif est également le souci d'un autre groupe d'écrivains qui, nés dans cet espace de l'ailleurs, essayent, à partir de l'écriture, de se recréer ou reconstruire leur Moi par rapport à leur patrie. C'est à partir de ce regard lointain de leur espace vécu qu'ils se reconstruisent tout en reconstruisant cet espace d'origine duquel ils se sont séparés par la naissance. Leur situation d'écrivains du dehors, hors des frontières nationales, contraste avec celle des écrivains du dedans, qui sont nés et résident à l'intérieur des frontières nationales ; ce qui rappelle ce que le narrateur de *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak appelle des «nés ici » (en France) et des «nés là-bas ». On peut citer le cas de Bessora, née Sandrine Nan-Nguéma en Belgique d'un père gabonais et d'une mère belge, et dont les textes sont une reconstruction identitaire, reconstruction d'un ici et d'un ailleurs qui, dans ce cas, se brouillent. Ce brouillage spatial, cette difficulté de définir l'espace ici et ailleurs, se manifeste dans son écriture, aussi bien dans celles des autres écrivains qui, écrivant hors des frontières de l'espace d'origine, produisent une littérature difficile à situer, une écriture qui mélange les éléments de deux ou plusieurs imaginaires. Cela résulte en une porosité entre les

différents imaginaires produisant une esthétique à la frontière des imaginaires. Ainsi, l'écriture dé-paysée devient synonyme de l'écriture des frontières. C'est une écriture, n'ayant pas de frontière, c'est-à-dire d'ancrage géographique, culturel, social, voire d'ancrage imaginaire spécifique, est constamment en quête de frontière. On reconnaît cette écriture des frontières notamment par les phénomènes de métissage, d'errance, et de déchirures.

2.1.1. L'écriture métisse

Dans son ouvrage consacré à l'étude des voix de l'autobiographie, *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-portraiture*, Françoise Lionnet propose la définition suivante du métissage :

Métissage is a form of bricolage, in the sense used by Claude Lévi-Strauss, but as an aesthetic concept it encompasses far more: it brings together biology and history, anthropology and philosophy, linguistics and literature. Above all it is a reading practice that allows me to bring out the interreferential nature of a particular set of texts, which I believe to be of fundamental importance for the understanding of many postcolonial cultures.²⁰⁸

Le métissage, comme le propose Lionnet, peut se lire notamment comme des interactions entre des phénomènes. Le concept fait également référence à tout processus culturel postcolonial qui vise à révéler le dynamisme qui caractérise les cultures (colonisatrices que colonisées) contemporaines. Dans ce sens, les cultures deviennent donc, comme le suggère Laurier Turgeon, « un rapport de force interculturel négocié et renégocié, de traditions continuellement réinterprétées et refaites d'apports extérieurs ».²⁰⁹

Par ce procédé de négociation et de renégociation, les limites des cultures sont constamment repoussées jusqu'à ce qu'il devienne parfois difficile de dire où s'arrêtent leurs influences. Pour Lionnet, ce processus culturel se révèle fortement dans l'interaction dans laquelle s'engagent les disciplines au carrefour desquelles semble se situer la littérature. Le métissage en littérature est largement fondé sur l'écriture (métissée) qu'on peut définir comme une écriture composite qui emprunte à plusieurs mémoires et esthétiques narratives. C'est ainsi que dans la littérature francophone, s'impose ce qu'on a dénommé l'écriture métisse. Elle s'oppose, au sens de Mahamadou Kane²¹⁰, à l'écriture traditionnelle qui serait essentiellement inscrite dans la culture africaine. C'est une écriture ouverte qui embrasse la diversité dans le

²⁰⁸ Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-portraiture*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p.8.

²⁰⁹ Laurier Turgeon, « Les Mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », dans *Revue germanique internationale* [En ligne], Vol. 21, 2004, URL : <http://rgi.revues.org/996> ; DOI : 10.4000/rgi.996 consulté le 14 mai 2017.

²¹⁰ Voir: Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Éditions Africaine, 1982.

sens d'Édouard Glissant²¹¹. En ce qui concerne les pays anciennement colonisés ayant la langue française en héritage comme c'est le cas de l'Afrique subsaharienne et de la Caraïbe, il est difficile aux écrivains de s'extirper aux influences de la culture dominante. Comme le montre bien Turgeon dans « Les mots pour dire le métissage » :

Par une sorte d'acculturation volontaire, ces écrivains s'inscrivent non seulement dans une autre culture, mais sacrifient leur langue maternelle pour écrire dans celle de leur culture d'adoption. C'est une littérature du transit et en transit, une littérature qui hésite continuellement entre deux voies, plus encore qui négocie entre deux réalités. Bref, il s'agit d'une littérature qui situe le lecteur dans un « entre-lieu » pour le faire jouir esthétiquement d'une schizophrénie perpétuelle.²¹²

De ce fait, leurs productions littéraires se présentent comme un lieu de dialogue entre les cultures en présence et les différentes histoires en contact. Dans cette optique, le métissage touche plusieurs aspects de la création littéraire. Il peut affecter culturellement plusieurs personnages comme c'est le cas de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* qui, suite à son séjour en France, n'est plus un Diallobé typique²¹³ mais un Diallobé métissé dans le sens interstitiel de Homi Bhabha. C'est dans cette même perspective d'outrepassement des frontières culturelles qu'il faut voir les personnages Kanga Koné des *Inutiles* (1985) de Sidiki Dembele, l'homme de Barbes dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et Emma dans *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant, qui éprouvent une sorte d'instabilité intérieure et culturelle comme conséquence de leur séjour en France. Cette forme de métissage culturel pousse les personnages dans une sorte de turbulence psychologique dont ils finissent par faire les frais (victimes). Samba Diallo et Emma par exemple meurent à la fin de leurs aventures.

Une autre dimension de ce métissage est celle d'ordre biologique, et qui semble être plus rependue dans les littératures francophones. C'est le fait d'être né de parents de différentes races. Sur ce plan, Henri Lopes est, parmi les auteurs à étudier, l'exemple le plus caractéristique

²¹¹ Dans son ouvrage, *Poétique de la relation*, Édouard Glissant définit le divers comme : « la totalité quantifiable de toutes les différences possibles, est le moteur de l'énergie universelle, qu'il faut préserver des assimilations, des modes passivement généralisées, des habitudes standardisées » (Paris, Gallimard, 1990, p.42).

²¹² Laurier Turgeon, *Op. Cit.*, p.58.

²¹³ L'ouvrage de Sélom K. Gbanou et Kanaté Dahouda (éd). *Enjeux identitaires dans l'imaginaire francophone*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, coll. Intercultural Knowledge, Vol. 3, 2012, 330 p. est consacré à cette question identitaire. Karen Ferreira-Meyer résume cette étude en soulignant que : « les deux éditeurs de cet ouvrage analysent et discutent différentes modalités de l'imaginaire littéraire et cinématographique dans les espaces francophones. Ils relient mémoire (ce « continuum de la société », p. 9), imaginaire et imagination de soi, dialectique de l'altérité selon la « philosophie herméneutique de Paul Ricœur » (p. 9) et histoire. L'hypothèse sous-jacente est que des littérateurs « ayant en partage les séquelles d'un passé au relent de domination, de séquestration de la liberté de 186) s'appartenir et d'être Soi en Soi » font de la littérature parce qu'ils veulent ou doivent fixer la mémoire des « éléments épars qui nourrissent leurs réminiscences » (p. 10). L'écriture en tant que « double lieu de diagnostic et de pronostic d'un malaise individuel et collectif » (p. 11) est étudiée sous les trois axes qu'énoncent les titres des trois parties ». (*Études littéraires africaines* No. 38, 2014, pp. 185-187).

et le plus symbolique car, ce phénomène de métissage le poursuit dans toute sa vie et sa carrière d'homme politique, de diplomate et littéraire. Né d'un père belge et d'une mère congolaise²¹⁴, et parti en France depuis l'âge de 12 ans, Henri Lopes est un métis congolais, belge, et français, un « héritage racial mixte »²¹⁵. Le cas du métissage de Lopes s'avère complexe car, sa dimension de métis biologique se double avec la dimension culturelle et dont la vie, la mémoire et l'identité vont transiter par plusieurs espaces. C'est ce lourd héritage qu'il va essayer de raconter dans la plupart de ces œuvres. Auteur de plusieurs œuvres romanesques ; de *La Nouvelle romance* (1976) au *Méridional* (2015) et d'un essai, c'est surtout dans ce dernier, intitulé *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* (2003), que Lopes, de manière explicite, décrit cette multiculturalité qui fait de lui un écrivain des frontières. Lopes insiste dans cet ouvrage sur son double fond bantou et gaulois comme on a pu le voir le long de son œuvre commencé avec *Tribaliques* en 1971.

La plupart des personnages qu'il met en scène dans ses différents récits empruntent à sa propre vie d'homme des frontières ou de métissage. Si dans ses premières œuvres : *Tribaliques*²¹⁶, *La Nouvelle romance*²¹⁷, *Sans tam-tam*²¹⁸, ou même *Le Pleurer-rire*²¹⁹ (marqué par un métissage de textes de cultures et d'identités), la figure du métis est absente, c'est surtout avec *Le Chercheur d'Afriques*²²⁰ que cette figure va prendre de l'importance.

Le Chercheur d'Afriques, un roman à cheval entre la France et l'Afrique, entre la période coloniale et post-coloniale, est l'histoire d'André Leclerc, un jeune métis, fils d'un administrateur blanc de la période coloniale et de Ngalaha, une femme africaine. André, après son enfance et adolescence en Afrique, va partir comme étudiant et ensuite professeur en France où il s'engage dans une quête pour retrouver son père. Le protagoniste Leclerc est donc produit de deux mondes : du Congo et de la France. Avec ses yeux verts, ses cheveux roux, et un teint clair, Leclerc éprouve un sentiment de perte car ses traits physiques ne lui permettent pas une appartenance complète à ses deux mondes. Le sentiment d'incomplétude qui l'anime

²¹⁴ Dans l'étude consacrée aux œuvres de Lopes, Apollinaire Singou-Basseha révèle que la mère d'Henri Lopes est « Micheline Vulturi [...] fille de Vulturi et de Joséphine Badza, de l'ethnie bangangoulou. Henri Lopes est l'unique fils de sa mère » André-Patient Bokiba et Antoine Yila, *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.257.

²¹⁵ John F. Clark & Samuel Decalo, *Historical Dictionary of Republic of The Congo*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012, p.259.

²¹⁶ Henri Lopes, *Tribaliques*, Yaoundé, CLE, 1971.

²¹⁷ Henri Lopes, *La Nouvelle romance*, Yaoundé, CLE, 1976

²¹⁸ Henri Lopes, *Sans tam-tam*, Yaoundé, CLE, 1977.

²¹⁹ Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

²²⁰ Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

le pousse à la quête de son père en France. L'histoire finit par l'inaboutissement de sa quête, et le retour en Afrique, le même sentiment de manque avec lequel il est parti en France. Le protagoniste de Lopes est ainsi écartelé entre ses deux espaces avec une frontière instable car, il appartient tantôt à l'un, tantôt à l'autre, ou même à aucun des deux. Le protagoniste-métis dans *Le Chercheur d'Afriques*, comme tous « les métis de l'œuvre de Henri Lopes » pour reprendre les propos de Lecas Atondi-Monmondjo, « cherche de la reconnaissance de ce qu'on appellerait par ces jours-ci « l'intégration » »²²¹. Dans son discours au Festival panafricain d'Alger en 1969, Henri Lopes lui-même se prononce sur cette question de l'identité métisse qui nourrit énormément son écriture :

Nous ne saurions plus nous définir par la race ou par tout autre élément somatique, mais par la géographie, et surtout par cette communauté de choix qui fonde mieux l'unité nationale et internationale.²²²

Depuis *Le Chercheur d'Afriques*, la question est devenue une obsession chez Lopes. Les personnages de ses autres romans sont configurés à l'instar de Leclerc, c'est-à-dire qu'ils sont à la recherche d'une part d'eux-mêmes. Si dans *Le Lys et le Flamboyant*, la protagoniste, Kolele, va à la recherche de son double ou d'une apparenté dans l'espace occidental comme on le voit dans *Le Chercheur d'Afriques*, la quête se fait dans le sens inverse, c'est-à-dire du Nord vers le Sud dans *Dossier classé* où c'est en Afrique que le protagoniste, Lazare Mayele, cherche à se nouer avec son autre Moi. Avec ce projet de repères identitaires qui engage dans tous les sens et espaces les protagonistes de Lopes, on assiste à une interpénétration de mondes impliquant à la fois la présence et l'abolition des frontières qui facilitent ou entravent les mouvements de ces personnages.

En fin de compte, il se révèle chez ces protagonistes que la quête de filiation dans laquelle ils s'engagent va au-delà de la filiation avec un être humain (le père ou la mère, qui sont d'ailleurs symboliques). Leur quête de filiation se traduit plutôt en quête d'espaces. Cette quête d'espaces qui fonde l'action dans l'œuvre romanesque, est prise en charge par *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*²²³ où les aïeux de tous les personnages métis de Lopes sont Bantous, qui est la métaphore de l'Afrique, et Gaulois, celle de la Métropole, notamment la France. D'ailleurs c'est dans ce texte que Lopes définit ses personnages métis

²²¹ Lecas Atondi-Monmondjo, « Le Paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité », dans André-Patient Bokiba et Antoine Yila (dirs), *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 227-256.

²²² Cité par Lylian Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, p. 260.

²²³ Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003.

tout en se définissant, comme « Sans Identité Fixe »²²⁴. Cela reprend sa caractérisation, dans *Le Lys et le flamboyant*, des personnages-métis, qui « constituaient une population flottante et échappaient [au] cloisonnement [culturel] »²²⁵.

Au-delà des limites géographiques et politiques, ces personnages appartiennent à un univers beaucoup plus immense à la manière d'Henri Lopes lui-même qui, après plusieurs années en Afrique, devient résident permanent en France. Pourtant, ce statut de résident permanent ne peut pas être compris comme intégration complète dans la société. Bien qu'il soit maintenant domicilié en France, Lopes éprouve, comme le suggère Atondi-Monmondjo, une « sympathie [au] bangangulu l'ethnie d'origine de sa grand-mère maternelle [...] avec des racines bien enfoncées dans la chair du pays Ngangulu au Congo-Brazzaville »²²⁶. S'il faut croire les propos d'Atondi-Monmondjo sur l'enracinement de l'auteur, il est à remarquer par ailleurs que c'est cet enracinement qui facilite une ouverture sur le monde, ce qui le permet d'élire domicile en France. Cet enracinement qui efface les frontières et promeut le métissage, le transforme donc en « citoyen du monde »²²⁷ et fonde son appartenance plurielle.

Cette identité multiple et flottante qui s'affiche tout au long des œuvres de Lopes, contribue à les caractériser d'une écriture à la croisée des genres, des langues, des cultures, des mondes ou des peuples du monde, voire, une écriture dite universaliste. Lopes se redéfinit comme écrivain par rapport à cet universalisme en affirmant que « quand un romancier, ou un dramaturge, atteint son objectif, il n'appartient plus à aucun pays, ne se réduit plus à une époque »²²⁸. Dès lors, il acquiert le statut d'écrivain de 'no-man's-land' temporel et spatial dans la mesure où son identité et ses œuvres traversent les territoires et les époques. C'est à partir de cette transversalité qu'on peut caractériser l'écriture de Lopes, dans le contexte de ce travail qui se focalisera sur *Le Chercheur d'Afriques*, d'une écriture des frontières.

2.1.2. L'écriture errante

Contrairement à l'écriture métisse d'Henri Lopes caractérisée par des protagonistes biologiquement (et culturellement) métis, certains écrivains retracent dans leurs œuvres les places de leur errance. Le phénomène d'errance s'assimile parfois au concept un peu plus restreint de la littérature migrante, faisant référence aux écrivains venus d'un "Ailleurs" et qui

²²⁴ Henri Lopes, *Ibid*, p.11.

²²⁵ Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, p.37.

²²⁶ Lecas Atondi-Monmondjo, *Op. Cit.*, p.254.

²²⁷ Henri Lopes, *Op. Cit.*, 2003, p. 15.

²²⁸ *Ibid*, p. 16

résident dans un “Ici”. Naim Kattan, Ying Chen, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Rodney Saint Eloi, Kim Thuy, Marie-Célie Agnant, André Alexis, Stanley Pean sont quelques-uns des écrivains de la littérature migrante. Avec l’errance, il s’agit des écrivains qui, dans leur vocation d’écrivain, font des va-et-vient dans des espaces littéraires et géographiques, ou du moins, sont présents en corps dans l’Ici où ils résident mais leurs esprits et écritures se promènent dans des espaces et imaginaires d’un Ailleurs. Sous ce terme de littérature errante, l’analyse va prendre en considération essentiellement l’écrivain Haïtien-canadien Dany Laferrière.

Dany Laferrière est né « le 13 avril 1953 à Port-au-Prince »²²⁹, la capitale d’Haïti. Il passe son enfance et adolescence à Petit-Goâve en Haïti avant de s’exiler au Canada en 1976 pendant le régime de Jean-Claude Duvalier. Son parcours l’amène à vivre pour « une douzaine d’années à Miami (aux États-Unis) avant de se réinstaller à Montréal en 2002 »²³⁰. Comme il le souligne lui-même, son trajet « part de Petit-Goâve et rejoint Montréal, puis passe par New York, Miami et Port-au-Prince, puis revient à Miami, et à Montréal, et tout cela se déroule en Amérique »²³¹. A ces va-et-vient principalement entre ces trois espaces vécus²³², Haïti, Canada, États-Unis, renvoie aux différents ‘Moi’ de l’écrivain que Yolaine Parisot, pour sa part, nomme « moi critique et moi écrivain »²³³ et pourquoi pas ‘moi scénariste’ et ‘moi errant’. Ces différentes personnalités de l’écrivain sont couronnées en 2013 par son élection à Paris comme membre de l’Académie Française.

Ses multiples espaces et sa nationalité double (haïtienne et canadienne), le situent véritablement comme un écrivain errant, voire de frontière. Ce statut d’errant, aussi bien que sa vie professionnelle d’écrivain, de scénariste et de journaliste, se reflètent notamment dans son œuvre romanesque, qui l’établit comme l’un des écrivains les plus connus ou « le plus médiatisé »²³⁴ de la littérature haïtienne et québécoise dont il rejette l’attribut car, il se veut « écrivain tout court »²³⁵. Ce parcours d’écrivain débute en exil à Montréal avec la publication

²²⁹ Ref : île en île : <http://ile-en-ile.org/Laferrière/>, mis en ligne : 9 mai 2000 ; mis à jour : 26 décembre 2016, consulté : 25 janvier, 2017.

²³⁰ île-en-île, *Op. Cit.*,

²³¹ *Ibid.*

²³² À ce sujet, l’auteur Dany Laferrière a écrit un mini récit intitulé « Un homme en trois morceaux. Inédit », *Tribune juive*, Vol. XIII, N^o. 6, août 1996, p. 18-22.

²³³ Yolaine Parisot, *Op. Cit.*, p. 92.

²³⁴ Joubert Satyre, « La Caraïbe » dans Christiane Ndiaye (dir), *Introduction aux littératures francophones : Afrique Caraïbe Maghreb*, Montréal, PUM, 2004, p. 154.

²³⁵ Dany Laferrière, entretien avec Grégoire Leménager, “Y a-t-il une littérature noire?” Le dialogue Laferrière-Mabanckou, mars 2016, <https://www.notes/collectif-james-baldwin/y-a-t-il-une-littérature-noire-le-dialogue-laferrrière->, consulté le 23 Octobre, 2016.

en 1985 de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*²³⁶. Ce roman, qui le projette sur la scène littéraire, non seulement canadienne et haïtienne, mais mondiale tout en l'établissant comme écrivain franchissant les frontières, est suivi d'une « dizaine de romans » qui constituent ce qu'il appelle « une autobiographie américaine »²³⁷. On peut citer parmi ces œuvres qui figurent dans cette 'autobiographie', *Eroshima* en 1987, avec une action située principalement au Japon, *L'Odeur du café* (1991) qui le ramène dans son pays natal, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (1993) qui le met en scène comme personnage dans une errance dans la société américaine.

Avec ces œuvres, Laferrière semble chercher, comme le souligne Joubert Satyre, à « dresser la carte des lieux qui l'ont marqué (Haïti, Montréal, Miami) »²³⁸. Même bien au-delà de ces lieux, on le retrouve, à travers ses autres romans qui comprennent entre autres *Chronique de la dérive douce* (1994), *Pays sans chapeau* (1996), *La Chair du maître* (1997), *Le Charme des après-midi sans fin* (1997), *Le Cri des oiseaux fous* (2000), et *Vers le sud* (2006), dans un voyage imaginaire à travers les frontières avec des actions situées dans différents espaces du monde mettant en scène des personnages et des thèmes de cultures diverses. Cette écriture en errance soulève d'emblée la question d'appartenance d'une production en langue française portant sur des sujets, personnages, et actions qui défient toutes frontières. Dans les dix dernières années, cette écriture inscrit fortement les œuvres de Dany Laferrière dans le canon de la littérature de l'errance qui a marqué le paysage littéraire mondial de fin et début de siècle et de millénaire. *L'Énigme du retour*²³⁹, roman sur lequel va se concentrer cette étude, paraît une parfaite illustration de cette littérature. Il serait utile à ce stade, avant de revenir sur le roman de Laferrière, de circonscrire ce concept d'errance comme le conçoit Édouard Glissant dans une 'poétique de la relation'. Pour lui :

L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine que se serait détériorée (déterritorialisée) ; ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. [...] C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. [...] Contrairement à la situation d'exil, l'errance donne avec la négation de tout pôle ou de toute métropole. [...] La pensée de l'errance n'est ni apolitique, ni antinomique d'une volonté d'identité, laquelle n'est après tout que la recherche d'une liberté dans un entour.²⁴⁰

²³⁶ Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB, 1985.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Joubert Satyre, *Op. Cit.*, p.154.

²³⁹ Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009.

²⁴⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

Cette citation siège bien avec l'univers romanesque de *L'Énigme du retour* dont l'écriture est la mise en relation par l'écrivain de son 'Moi' personnel et collectif ; une écriture qui définit la liberté de son rapport avec son monde alentour, une écriture à la croisée des littératures et des cultures. L'étude de Winfried Siemerling sur les écrivains noirs au Canada traduit bien cette idée de frontière par rapport à l'écriture de Laferrière aussi bien que celle d'autres écrivains haïtiens qui résident au Canada :

[...] Gerard Etienne [...] Emile Ollivier [...] and Dany Laferrière have produced important treatments not only of the diasporic existence between the Caribbean and Canada following exile from Haiti under the Duvalier regime, but also of the trope of return.²⁴¹

L'étude de Siemerling, bien que consacrée aux textes produits par des écrivains noirs au Canada, laisse voir, par cet extrait, comment la plupart de ces écrivains noirs écrivent sur la frontière d'au moins deux imaginaires. Il y a celui du pays d'accueil et celui du pays d'origine jusqu'à nécessiter même un retour, réel ou imaginaire dans cet espace de naissance. L'un des récits les plus significatifs qui marque ce retour en Haïti après le régime des Duvalier est celui de Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*. L'action principale de *L'Énigme du retour*, porte sur l'histoire d'un homme qui, après plusieurs années d'exil à Montréal, doit retourner dans son Haïti natal pour annoncer la mort de son père qui lui est parvenue par téléphone. C'est dans un genre à la fois poétique, romanesque, dramatique et autobiographique que l'auteur raconte ce retour traumatique, paradoxal et énigmatique qui le mène dans une promenade à la fois imaginaire et physique entre Montréal, New York et Port-au Prince.

L'Énigme du retour, propose d'une certaine manière, un aperçu général du parcours de Laferrière et se situe, ce faisant, au carrefour de ses autres œuvres déjà citées. Si dans ses romans précédents, l'auteur situe l'action tantôt au Canada (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*) ou aux États Unis (*Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?*), tantôt en Haïti (*L'odeur du café*) ou même ailleurs (*Je suis un écrivain japonais*), dans *L'Énigme du retour*, l'action est à cheval entre ces trois espaces. Cela semble traduire une certaine indécision soit de quitter le pays de résidence soit de retourner au pays natal. Sur ce point, Siemerling fournit encore un appui:

Laferrière's work [*L'Énigme du retour*] reflects the consequences of his flight in publications that for the most part deal with North American life or offer memories of the childhood and adolescent life in Haiti. As Anne Marie Miraglia points out,

²⁴¹ Winfried Siemerling, *Op. Cit.*, pp. 212-213.

[some] texts are set in Quebec [...] while what she calls the Laferrière's nostalgic novels [...] take place in the protagonist's memories. A third group, deals with a physical return to Haiti, [...] the works in this group include *Pays sans chapeau* [...] and *L'Énigme du retour*. [...]. These last two works also offer a reflexion on the ambiguities and the impossibilities of return – and to some extent perhaps also on the impossibilities of ever leaving.²⁴²

Cette observation situe le texte et surtout son narrateur dans un processus infini où le départ et le retour demeurent inachevés comme entre le départ (du pays de résidence) et le retour (au bercail), il existe une frontière que le narrateur ne finit jamais de franchir. D'ailleurs, le fait d'être sur la frontière, c'est aussi le fait d'avoir la possibilité de se promener dans ces espaces que démarque la frontière. Dans ce sens, le narrateur entretient des rapports subtils avec ses espaces d'origine et d'accueil sans qu'il y soit vraiment enraciné. Ainsi, l'identité du narrateur, aussi bien que celle de l'écrivain, comme le propose Glissant, « s'étend dans un rapport »²⁴³ à ses différents imaginaires. La relation que maintient le sujet de Laferrière avec ses géographies, Haïti, le Canada, et les États Unis, peut se définir comme une errance, dans la mesure où cette relation n'est pas celle d'une possession.

Dans *L'Énigme du retour*, comme dans la plupart de ses œuvres, Laferrière a toujours été un écrivain errant suspendu entre les littératures et perdu dans une aventure qui le mène, comme le souligne l'écrivain lui-même, dans un voyage où il se dit avoir « quitté là-bas, mais [...] pas encore arrivé ici »²⁴⁴. C'est ce mouvement sans cesse d'une écriture défiant les frontières (géopolitique et géopoétique) qui fait mériter à la production littéraire de Dany Laferrière la désignation d'écriture errante. Il est à noter qu'à part Dany Laferrière, l'écriture errante peut s'étendre à d'autres écrivains choisis dans le cadre de cette étude, notamment à Marie-Célie Agnant dont le parcours ressemble à celui de Laferrière, avec le même pays d'origine et d'immigration ou d'exil. Néanmoins, les personnages de Marie-Célie-Agnant sont plus marqués par des expériences traumatisantes, une forme de déchirure intérieure qui les rend beaucoup plus vulnérables.

2.1.3. L'écriture des déchirures

Si c'est principalement par l'errance que le phénomène de la frontière géopoétique se manifeste chez Dany Laferrière, il semble plus se révéler chez d'autres auteurs du corpus sous forme de traumatisme, de hantise et d'angoisse qu'on peut qualifier de déchirures. Il faut entendre par ce phénomène de déchirures une démarche où le texte littéraire devient un espace

²⁴² Winfried Siemerling, *Op. Cit.*, p. 286.

²⁴³ Edouard Glissant, *Op. Cit.*, p.23.

²⁴⁴ Dany Laferrière, *Op. Cit*

conflictuel ou un lieu de tensions entre les différentes instances qui le composent. Le phénomène de déchirure se manifeste dans l'espace socio-politique haïtien aussi bien qu'africain qu'il devient très fréquent dans la production littéraire des deux espaces. La banque de données LITAF compte près d'une dizaine de titres où figure le concept. On peut citer à titre d'exemple les recueils de poèmes *Déchirures*²⁴⁵ de l'écrivain congolais V.Y. Mudimbe, *Le Temps des déchirures : les Bruissements du soir*²⁴⁶ d'André Kisalu Kiala, et un recueil de nouvelles *Cercle de déchirures*²⁴⁷ d'un nouvelliste ivoirien, Sylvain Opperi. La banque de données compte également quelques travaux critiques tels que *Littératures et déchirures* (2008)²⁴⁸, « Déchirures: le Botillon perdu de Diana Mordasini » (1991)²⁴⁹ de Soulemane Ndiaye, et « Déchirures de V.Y. Mudimbe ou le cri pour un renouveau poétique en Afrique centrale » (2000)²⁵⁰ de Kasereka Kavwahirehi. Bien que les œuvres romanesques de tous les auteurs sur lesquels porte cette étude se caractérisent par ce phénomène, c'est chez Marie-Célie Agnant qu'il trouve beaucoup plus d'ancrage.

Romancière d'origine haïtienne, Marie-Célie Agnant, « vit au Québec depuis 1970 »²⁵¹. Ayant « enseigné le français et travaillé plusieurs années à titre de traductrice et interprète, elle se consacre aujourd'hui à l'écriture »²⁵². Elle s'investit donc, en tant qu'écrivaine, dans le roman, la poésie, la nouvelle et le conte. Active sur la scène de la littérature haïtienne et aussi bien que sur celle de la littérature québécoise, Marie-Célie Agnant a en son nom une dizaine d'œuvres dont l'écriture se situe à cheval entre ces deux espaces littéraires puisque c'est à partir du Québec qu'elle écrit sur Haïti. Colette Boucher et Thomas Spear, dans l'introduction au collectif consacré à la romancière, la présente comme une :

[...] voix du millénaire. Haïtienne, québécoise, latino-américaine, immigrante, canadienne..., elle est représentative des lettres francophones du XXI^e siècle par ses influences culturelles multiples, métisses. Les thèmes de son œuvre reflètent le parcours et les préoccupations de l'écrivaine par la voix polyphonique : celle de l'ici et celle de l'ailleurs, du pays d'origine et du pays de résidence, et celle qui

²⁴⁵ V.Y. Mudimbe, *Déchirures*, Kinshasa, Mont Noir, 1971, 45 p., [Poésie].

²⁴⁶ André Kisalu Kiala, *Le Temps des déchirures : les Bruissements du soir* : poèmes, Paris, La Pensée Universelle, 1987.

²⁴⁷ Sylvain Opperi, *Cercle de déchirures* : nouvelles, Abidjan, CEDA, 2001, 96 p.

²⁴⁸ Clement Dili Palai et Daouda Pare (dirs.), *Littératures et déchirures*, Paris, L'Harmattan, 2008, 189p.

²⁴⁹ Ndiaye Souleymane, « Déchirures : le Botillon perdu de Diana Mordasini », dans *Wal Fadjri* Dakar, N^o. 24, 30 mai 1991, [Compte rendu : Roman].

²⁵⁰ Kavwahirehi Kasereka, « Déchirures de V.Y. Mudimbe ou le cri pour un renouveau poétique en Afrique centrale », dans *Présence Francophone*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, N^o. 55, 2000, « Francophonie(s) », p. 145-167.

²⁵¹ Réf : île en île : <http://ile-en-ile.org/agnant/> mis en ligne : 11 octobre 2001 ; mis à jour : 6 juin 2016, consulté le 25 janvier 2017.

²⁵² *Ibid.*

témoignera des conflits et des troubles dans les relations imbriquées de toutes et de tous les citoyens pluriels chez qui des palimpsestes d'histoires individuelles et collectives se joignent.²⁵³

Ce riche profile fait d'Agnant une voix qui transcende les barrières du temps et de l'espace. Son écriture vise alors un recouvrement des territoires oubliés de la mémoire individuelle et collective. La production littéraire d'Agnant se nourrit notamment d'une tension entre la mémoire et l'histoire et entre les victimes et les bourreaux. Cette tension mène à une situation de trauma qui s'exprime souvent par le silence et le refoulement. C'est de là que dérive les thèmes comme « le vécu des femmes de la diaspora, la méconnaissance du pays natal, la folie et l'impossibilité de communication entre hommes et femmes »²⁵⁴.

La romancière pose les jalons de cette écriture de déchirures dans *Le Silence comme le sang* (1997) où les cinq nouvelles qui composent le recueil évoquent les circonstances difficiles dans lesquelles les Haïtiens doivent vivre sous le régime Duvalier. Le dilemme de quitter ou de rester sur le territoire national haïtien, et la frontière floue qui délimite le rang des amis et celui des traîtres, mènent à la tension, à l'angoisse et à la hantise constantes que souffre le haïtien pendant le règne duvaliériste. Joëlle Vitiello s'accorde avec les critiques littéraires dans leurs analyses des œuvres d'Agnant pour suggérer que :

Marie-Célie Agnant a des souvenirs vivaces et précis de la violence systématique qui se pratiquait sous le régime de François Duvalier. Ces événements sont restés gravés dans sa mémoire et ils hantent ses romans et nouvelles. Le recueil *Le Silence comme le sang* [...] s'inspire[nt] en partie des souvenirs traumatisants de l'auteur.²⁵⁵

L'évocation d'un univers de peur et de répression dans ce roman-nouvelle justifie le silence de certains Haïtiens et la fuite d'autres, ce qui attribue à l'écriture d'Agnant une forte tendance réaliste superposant récit historique au récit fictif.

C'est ainsi que dans *Alexis d'Haïti* (1999), et *Alexis, fils de Raphaël*, (2000) la romancière évoque la fuite des Haïtiens vers l'extérieur. Alexis et sa mère qui, se retrouvant dans la situation difficile d'insécurité du régime Duvalier typifié par l'arrestation, l'emprisonnement ou l'assassinat, devraient partir vers les Amériques. Avec cette situation de terreur qui oblige les citoyens haïtiens, aussi bien à l'intérieur du pays qu'ailleurs, au silence

²⁵³ Colette Boucher et Thomas C. Spear, "Une voix contre les silences" dans *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant: L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, p. 6

²⁵⁴ Joubert Satyre, *Op. Cit.*, p.154.

²⁵⁵ Joëlle Vitiello, *Op. Cit.*, p.162.

collectif et individuel, l'écriture d'Agnant devient la voix perdue d'un peuple hanté par une mémoire qui mène à taire son histoire. Dans ces séries Alexis, ainsi que dans *La Dot de Sara* (2000), se développe une écriture qui fait voir la fissure entre l'Haïtien et son pays. Qu'il soit parti ou qu'il reste, l'individu haïtien éprouve un certain détachement par rapport à sa patrie. L'écriture d'Agnant donne alors à voir le pays natal comme frontière à l'identité haïtienne.

Dans *Le Livre d'Emma* (2001), la tension, le silence et le trauma caractérisant l'écriture de déchirures vont s'intensifier dans le pays d'exil avec la confrontation de l'Histoire et de la mémoire. Agnant, à travers sa protagoniste Emma, opère un retour dans le passé pour révoquer l'histoire de l'esclavage, source première de la condition actuelle du peuple haïtien. Le rejet de la thèse de doctorat d'Emma portant sur l'esclavage, renvoie à un autre niveau du silence ; le silence de l'histoire qui définit le peuple haïtien. Comme le propose Winfried Siemerling dans son étude des écrivains noirs au Canada, ce silence imposé à l'histoire se transforme en spectres pour hanter le présent :

Contemporary black Canadian texts have their own ghosts, [...] Here, a different kind of haunting drives the turn to history and often stages a more overt presence of the presence. [...], historical haunting creates ghosts that speak more directly, inviting and provoking communication.²⁵⁶

L'écriture d'Agnant met en relief comment l'histoire refoulée se fraie son chemin à travers les frontières du temps. On assiste, dans cette écriture, au retour de l'histoire où le passé semble demander son compte au présent. Le personnage principal de cette histoire, Emma, dont la thèse sur la traite des Noirs est rejetée par les autorités françaises, procède, à son tour, à un contre-rejet de la langue française. Avec ce refus de parler français, Emma rejette son présent, et le monde dans lequel elle a grandi. Le meurtre de sa fille, le refus de parler français et le suicide, représentent l'expression de ce rejet. Cependant, au-delà de ce rejet, on assiste à une période de renaissance. L'écriture d'Agnant assure cette renaissance à travers l'appropriation de la vie et de l'histoire d'Emma par Flore, l'interprète. Cette appropriation se perçoit surtout comme une transmission de la mémoire historique, de la mémoire oubliée à la génération actuelle. C'est donc à travers l'expression de cette mémoire refoulée et le fait de la garder sous forme d'enregistrement et d'écriture que la fiction de Marie-Célie Agnant brise les frontières entre le passé et le présent. Cette observation trouve un appui dans l'étude de Siemerling :

²⁵⁶ Winfried Siemerling, *Op. Cit.*, p.19.

In *La Dot de Sara* and *Le Livre d'Emma*, Agnant portrays the chains of conveyance that transpose black women's stories from the realm of orality into the public geographies of writing and literature.²⁵⁷

Au fait, l'écriture de Marie-Célie Agnant suit un certain cheminement qui correspond à l'idée même de trouver un espace sécurisant qui permet la liberté d'expression. L'ordre de la parution des œuvres donne à voir que la romancière a d'abord cherché à s'éloigner du pays natal à travers la migration afin de pouvoir raconter son histoire. Joëlle Vitiello traduit bien cette idée en résumant l'œuvre entier d'Agnant :

Après l'immigration dans le premier roman, la parole et la mémoire se retrouvent libérées dans les nouvelles, le *Silence comme le sang* (1997), la signification de l'Histoire et de la mémoire sont confrontées à l'ancrage dans le pays de l'exil dans *Le Livre d'Emma* (2001), puis le désir de justice, et la confrontation avec le passé sont au cœur du roman *Un alligator nommé Rosa* (2007).²⁵⁸

C'est alors dans le cadre de ce parcours que paraissent *Un alligator nommé Rosa* (2007) et *Femmes au temps des carnassiers* (2015). Dans ces deux romans, la romancière fait un retour en Haïti des Duvalier pour évoquer chez ses protagonistes un passé regrettable qui se confronte au présent. On assiste dans les deux textes à une écriture qui dévoile des excès et atrocités commis par certaines personnes sous le régime de Duvalier et qui constituent aujourd'hui la hantise de leur mémoire. Cette tension entre bourreaux et victimes qui nourrit l'écriture d'Agnant est bien élaborée dans *Un alligator nommé Rosa*, roman sur lequel va s'appesantir cette étude.

L'histoire racontée est celle de Rosa Bosquet, patronne des milices du régime des Duvalier, les Filles Lalo. Ayant participé activement aux atrocités qui ont marqué le règne de terreur de François Duvalier en Haïti, Rosa se retrouve, à la chute du pouvoir des Duvalier, physiquement et politiquement handicapée et obligée à faire face à ses victimes, Laura, et Antoine dont elle a éliminé tous les parents. L'un des éléments les plus frappants de l'histoire est le fait que tous les trois protagonistes principaux sont confrontés à leur passé. Ils sont menés, par des événements traumatisants de leur vie à s'interroger sur leur existence : qui suis-je et que puis-je ? Les réponses à ces questions d'identité, d'incapacité et de fatalité sont enfermées dans un silence qui pèse lourdement sur l'histoire racontée. Chez ces personnages, ce n'est plus qu'une question de retour au pays. Il s'agit surtout de la douleur que représente le pays quand

²⁵⁷ Winfried Siemerling, *Op. Cit.*, p. 276.

²⁵⁸ Joëlle Vitiello, *Op. Cit.*, p.158.

ils y pensent. Cette douleur est exprimée chez certains et aggravée chez d'autres par le silence. Vitiello estime qu' :

À l'image poétique du « puits du silence » évoquée par Agnant dans « Écrire pour tuer le vide » correspond une écriture de la justice qui comble les silences : silences traumatisés des victimes, silences coupables des bourreaux, silences complices des voisins, locaux et internationaux. La peur se manifeste par le silence prudent [...].²⁵⁹

Ainsi, dans *Un alligator nommé Rosa*, le silence, qui devient le mot d'expression de la plupart des personnages, est plus fort que la parole. Ce sont les impacts de ces silences que nous repons ici en termes de déchirures ou l'écriture des déchirures. Les déchirures se manifestent dans le roman surtout au niveau des personnages marqués par le silence. On la trouve d'abord au niveau de Rosa qui est écartelée entre les crimes qu'elle a commis, la solitude et l'impuissance dans laquelle elle se retrouve à la chute du régime des Duvalier. Rosa éprouve la peur de se trahir, comme elle vit même avec la fille de l'une de ses victimes. Exilée en France, Rosa ne tire plus de profit du travail du bourreau ou de tortionnaire. Elle découvre à présent l'insignifiance de ce qu'elle a fait, et doit veiller à ne jamais dévoiler sa vraie identité à Laura. C'est là où se situe sa déchirure, c'est-à-dire, de quelle identité va-t-elle se réclamer. Car, ce qui est désormais caractéristique pour l'Haïtien, c'est d'être duvaliériste ou anti-duvaliériste et dans son silence, elle ne se réclame ni de l'un ni de l'autre. C'est dans ce dilemme que se définit sa déchirure.

Ensuite, les récits d'Antoine et de Laura sont nourris par des déchirures similaires. Confrontés à la meurtrière de leurs parents, les deux victimes ne savent pas comment la juger. La question du jugement est d'ailleurs l'un des thèmes principaux du roman. Les deux victimes se demandent si ce jugement, quel que soit le résultat, soulagerait leur douleur? La rencontre et les révélations suscitent beaucoup de questions sans réponses. C'est justement ces questions qui définissent la déchirure chez ces deux victimes. Il se pose chez Laura, à qui Antoine vient de révéler la vraie identité de Rosa, la question de que faire de ce passé et de ce présent douloureux ? Que faire avec cette vérité auprès de laquelle elle a vécu depuis l'enfance sans le savoir ? Sa situation à la fois de victime et de fille de bourreau, la met dans une situation difficile de l'entre-deux, difficile à définir. En effet, les trois protagonistes sont tous déconcertés par le présent. Chacun d'eux attend le jour fatal de cette vérité douloureuse qu'on décide de taire pendant longtemps. Ainsi, la déchirure chez Marie-Célie Agnant se révèle

²⁵⁹ Joelle Vitiello, *Op. Cit.*, p. 169.

comme l'écriture de l'indicible et de la déconcertation. Elle représente le traumatisme de la vérité et le choc entre le passé et le présent qui laisse les protagonistes dans le vide de l'incompréhension. Si chez Marie-Célie Agnant, cette confrontation ou tension entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, la mémoire et l'histoire, se résume en écriture des déchirures, c'est par le concept 'sankofa' que le phénomène se reconnaît dans l'œuvre de Léonora Miano.

2.1.4. L'écriture « sankofa »

« Sankofa » est un vocable de la langue Akan²⁶⁰ parlée notamment au Ghana et en Côte d'Ivoire. Dans une étude menée sur les symboles africains, Heike Owusu définit le 'Sankofa'²⁶¹ comme :

un symbole très apprécié qui « montre un oiseau qui se retourne pour attraper son œuf perdu. Il s'agit d'un symbole de conversion qui dit qu'il n'est jamais trop tard pour changer et choisir un autre chemin quand on a pris conscience de ses erreurs une deuxième signification qui se rapporte au proverbe ashanti qui dit : « Regarde ton passé et tu y verras ton avenir ».²⁶²

Ainsi, parler du phénomène Sankofa pour décrire l'écriture de Miano, c'est aussi par rapport à l'importance que la romancière elle-même accorde à ce concept qui semble exprimer le mieux l'idée qu'elle se fait de son projet littéraire - écrire pour ressusciter les pans du passé. Miano revient sur ce thème dans *Les Aubes écarlates* (2009). Réitérant la définition proposée par Owusu, elle souligne que le 'Sankofa' est :

le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau avance en regardant derrière lui signifie que les ressorts de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps mais d'en retirer des enseignements.²⁶³

²⁶⁰ Le groupe kwa s'étend sur une large bande côtière, depuis les langues kru du Liberia jusqu'au delta du Niger, remontant au-delà du confluent de la Bénoué. Les langues kwa sont parlées au sud-est de la Côte d'Ivoire, au Ghana, au Togo, au Bénin et au sud-ouest du Nigéria. Le terme est attribué à Gottlob Krause (en) en 1885, repris par Diedrich Westermann en 1952 puis Joseph Greenberg en 1963. Le nom dérive du mot «peuple», qui pour toutes ces langues possède une racine commune : kwa. (Bonvini Houis, « Afrique noire (Culture et société) - Langues », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 6 juin 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/afrique-noire-culture-et-societe-langues/>).

²⁶¹ Le symbole 'sankofa' fait partie des symboles 'adinkra' des Ashantis du Ghana. Les 'Adinkra', selon Valentina A. Tetteh "express various themes that relate to the history, beliefs and philosophy of the Asante. They mostly have rich proverbial meaning since proverbs play an important role in the Asante culture. The use of proverbs is considered as a mark of wisdom. Other Adinkra symbols depict historical events, human behaviour and attitudes, animal behaviour, plant life forms and shapes of objects. In fact, the Adinkra symbols continue to change as new influences impact on Ghanaian culture as some of the symbols now record specific technological developments". ("Adinkra at Ntonso", in *The Mirror*, 22 April 2006, p.32).

²⁶² Heike Owusu, *Les Symboles des Africains*, traduit de l'allemand par C. Muguet, Paris, Editions Guy Tredaniel, 1999, p. 206.

²⁶³ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p. 213

La romancière semble chercher un concept qui rende compte de cette nécessité d'écrire pour ressusciter les valeurs du passé. De ce fait, ce n'est pas une écriture tournée vers le passé pour en évaluer la beauté comme dans la négritude senghorienne ou césarienne, mais une écriture qui a recours à ce passé pour mieux définir et comprendre le présent. Léonora Miano fait donc de la notion une esthétique qui lui permet de re-évoquer certaines réalités oubliées, passées sous silence ou ignorées, notamment les expériences et les mémoires inexplorées de la traite transatlantique et l'esclavage colonial. En somme, cette écriture vise à faire du passé le mode d'emploi du présent. On peut le constater dans son œuvre au niveau des intrigues et de la psychologie des personnages où il n'y a pas de frontière entre le passé et le présent.

Léonora Miano, d'origine camerounaise, est une femme de lettres qui habite actuellement en France. Son œuvre est inscrit dans ce qu'on peut appeler une archéologie du passé et marqué par l'errance, la déchirure, le métissage mais renforcé par le phénomène de 'Sankofa'. Elle a en son nom une dizaine d'œuvres²⁶⁴ parmi lesquelles *L'Intérieur de la nuit* (2005), *Afropean Soul* (2008), *Les Aubes écarlates* (2009), *La Saison de l'ombre* (2013), et tout récemment *L'Impératif transgressif* (2016).

La toute première œuvre de Miano publiée en 2005, *L'Intérieur de la nuit*, se révèle comme le texte qui dévoile certains problèmes de l'Afrique tels que le sacrifice rituel, le problème des enfants-soldats, la guerre tribale et la misère générale. Ce roman dans lequel Ayane la protagoniste, de retour de la France où elle va faire des études, se confronte à une société Eku en pleine guerre civile et où tout est en désolation. Les autres titres de la romancière qui vont suivre ce premier - *Contours du jour qui vient* (2006), *Afropéan Soul* (2008), *Tels des astres éteints* (2008) - constituent tous un regard explorateur sur ce passé assombri par la rencontre coloniale.

Si avec *Soulfood équatoriale* publié en 2009, le retour au pays, n'est plus une expérience indésirable, mais plutôt un voyage ou un retour aux sources vers les saveurs de la terre natale et de l'enfance par le biais des recettes de cuisine aussi bien que de la musique telles que le 'misole', le 'ndole', et le jazz²⁶⁵, c'est dans *Les Aubes écarlates* que Miano lance véritablement l'appel du retour au passé ignoré. Ce texte, le troisième de la série Ayane et

²⁶⁴ Dans le numéro 166 de *Notre librairie*, 2007 consacré à la Nouvelle génération (25 auteurs à découvrir), Papa Samba Diop présente la romancière sous l'intitulé « LéonoraMiano : un souffle nouveau » et qualifie ses œuvres d' « hymnes à la renaissance du continent », pp. 51-53.

²⁶⁵ L'étude reviendra ultérieurement sur cette interaction entre l'œuvre de fiction de Miano et la musique blues et Jazz.

Mboasu,²⁶⁶ est l'un des romans sur lequel il faut revenir ultérieurement. L'écriture « sankofa » ainsi lancée s'actualise dans *La Saison de l'ombre* (2013), après *Blues pour Élise* (2010) et *Ces âmes chagrines* (2011) où elle réitère la question des identités troubles suite au contact de l'Afrique avec la Métropole, et l'effort que mènent les personnages pour trouver des réponses aux maux dont ils souffrent en tant qu'Africains.

D'ailleurs, c'est sur cette question des « identités frontières »²⁶⁷, « afropeens »²⁶⁸ ou « afrodescendants, désignant des personnes d'ascendance africaine »²⁶⁹ que revient la romancière dans *Habiter la frontière*, un essai publié en 2012. Dans le cadre de la notion 'Sankofa', elle lance un appel aux Africains et afrodescendants, de chercher à se comprendre à travers le passé plutôt qu'à se maudire. Elle fait également appel à l'Europe de sortir de la culpabilité pour se confronter objectivement à son passé. Cet appel de Miano aux deux sociétés, s'inscrit d'ailleurs dans celui déjà fait par Homi Bhabha dans *Les Lieux de la culture*, suggérant que :

La métropole occidentale doit affronter son histoire postcoloniale, racontée par son afflux de migrants et de réfugiés de guerre, comme un récit indigène interne à son identité nationale ; [...].²⁷⁰

Ce que ces appels, celui de Bhabha aussi bien que celui de Miano, cherchent à faire c'est de démontrer aux deux sociétés, colonisatrice et colonisée, l'inutilité de se laisser séparer par l'histoire, ou par qui est coupable²⁷¹ et qui ne l'est pas. Les deux sociétés doivent plutôt chercher à se reconnaître dans l'histoire aussi bien que dans la culpabilité. L'écriture de Miano qui s'investit dans le 'Sankofa', fait de l'histoire un point de rencontre entre les deux peuples. Cette histoire, marquée par le passé esclavagiste et colonialiste aussi bien que la période postcolonialiste, s'impose comme frontière. Mais loin d'être une frontière qui sépare le

²⁶⁶ Miano utilise Ayane comme protagoniste et Mboasu comme cadre spatial dans sa trilogie : *L'Intérieur de la nuit*, *Les Aubes écarlates* et *Contours du jour qui vient*.

²⁶⁷ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, 2012, p. 25.

²⁶⁸ Ce terme dérive de « Afropea », qui est un terme, selon Nicki Hatchcott et Dominic Thomas [...] coined by the musician David Byrne as a way to describe the synthesis of African and European musical traditions and is applied to the recording of hip-hop and neo-soul musicians [...]. (*Francophone afropean literatures*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014, p.1

²⁶⁹ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p. 117.

²⁷⁰ Homi Bhabha, *Op. Cit.*, p. 37.

²⁷¹ La question de la culpabilité (la faute ou l'erreur) est l'une des problématiques que traite le philosophe Kierkegaard. Comme le montre André Clair, « Penser la culpabilité. À propos d'une interrogation kierkegaardienne », dans *Archives de Philosophie* 2001/2 (Tome 64), p. 279-300, « La question de la culpabilité est un point capital de la pensée de Kierkegaard, c'est par la faute que l'homme advient à soi-même. Cette interrogation, qui est examinée dans Le concept d'angoisse, est mise en scène et explorée dans Coupable ? non-coupable ?

colonisateur et le colonisé, elle se révèle comme une frontière, dans le sens où l'entend Homi Bhabha, par où recommence une nouvelle histoire, une nouvelle relation, voire, par où colonisateur et colonisé se réconcilient.

C'est en raison de cette fonction unificatrice de l'histoire (plutôt que séparatiste) que Léonora Miano fait de l'histoire un pilier important de son écriture. Dans *La Saison de l'ombre*, la romancière remonte à la source de l'histoire de ses ancêtres au temps de l'esclavage. Allant au-delà de la ré-évoation d'une histoire où des hommes venus 'd'ailleurs' se sont engagés à capturer et à vendre d'autres hommes d'ici', l'écriture de Miano explore la responsabilité des Africains comme complices auprès des esclavagistes européens. Les mères du clan Mulongo dont les fils ont disparu, vont se rendre compte que leurs fils ont été capturés par les « Bwele et vendus aux étrangers venus du Nord par les eaux »²⁷². On voit comment l'exploration de ces réalités ignorées tient à cœur à Miano car, elle va revenir sur cet aspect de l'écriture « sankofa » dans ses dernières publications. Dans *L'impératif transgressif* (2016), mais surtout dans *Crépuscule du tourment* (2016), elle fait encore parler les femmes par rapport à leur rôle envers l'humanité et la « difficulté qu'elles éprouvent à « habiter leur féminité »²⁷³. Cette exploration de l'expérience féminine qui traverse ces œuvres, accouplée avec le retour aux valeurs anciennes abandonnées et l'histoire ignorée de la traite négrière et du colonialisme, forment le socle de l'écriture de Miano qui atteint son paroxysme dans *Les Aubes écarlates*.

L'intrigue de *Les Aubes écarlates* est une évocation parallèle des événements d'une guerre civile, de la question des enfants soldats en Afrique subsaharienne et l'histoire de la traite négrière et du colonialisme. Le récit principal est celui d'un jeune garçon, Epa, qui raconte à une femme, Ayané, son aventure d'enfant soldat. Enrôlé de son gré parce que croyant à l'idéal de la révolution, le protagoniste principal, après une période violente, atroce et sanguinaire passée avec d'autres enfants recrutés de force, perd l'illusion et s'enfuit. Il tente de sauver les autres enfants et est aidé dans cette mission par son frère assassiné qui lui apparaît dans des rêves avec d'autres disparus d'un autre temps et espace. Ce qui est intéressant chez Miano et qui fonde son projet « sankofa » est l'enjeu des limites floues entre l'Histoire et la fiction, entre les temps ancien et contemporain, entre le physique et la métaphysique, entre le Moi individuel et collectif. Le recours à l'histoire que fait la romancière dans le compte du projet « sankofa » est un aspect important de son écriture. Au fait, le recours à l'histoire fait du

²⁷² Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013, p. 39.

²⁷³ *Ibidem*.

« sankofa » un nouveau point de départ plutôt qu'un retour en arrière. Sankofa devient donc pour l'écriture de Miano, une frontière par où tout recommence.

2.2. Écrire de l'intérieur des frontières

Écrivant hors de leur pays natal, les quatre écrivains dont les œuvres viennent d'être caractérisées produisent des œuvres ouvertes, non pas dans le sens où l'entend Umberto Eco²⁷⁴, mais des œuvres qui bannissent les frontières entre le présent et le passé, ici et là-bas, entre l'Histoire et la mémoire. Dans la même veine, les œuvres des auteurs qui écrivent de l'intérieur des frontières poseront des problèmes similaires. La notion d'écrivains de l'intérieur se réfère à ces écrivains qui, même si de par leur fonction d'écrire ou d'écrivain, y voyagent à travers le monde, choisissent de s'installer dans leur pays natal. Ainsi, ils ne voient pas l'espace de leur écriture de loin. Ils y vivent et font corps avec cet espace. Néanmoins, écrire de l'intérieur ne veut pas dire que les œuvres produites seront confinées aux frontières de ces lieux de l'écriture. Ces œuvres seront voyageuses comme celles écrites de l'extérieur. C'est la proximité avec le lieu qui donne à l'écriture une connotation toute particulière.

Écrire à partir de son pays renvoie donc au fait où l'écriture se fait dans l'ambiance même du pays. Cela ne veut nécessairement pas dire qu'ils ont une meilleure connaissance du pays. Il s'agit d'écrire le pays à partir du pays et cette proximité entre le lieu de l'écriture et le lieu où l'on vit, peut entraîner des prismes esthétiques qui embrouillent délibérément les frontières même du récit. C'est par exemple le cas d'Henri Lopes écrivant *Le Pleurer-rire* (1982) au Congo au temps de Marien Ngouabi (président de 1969 à 1977), et pour contourner la censure, il lui a fallu brouiller les pistes au niveau des éléments narratifs et surtout à travers une mise en garde faite dans son « Sérieux Avertissement »²⁷⁵ signé par un certain Anasthasie Mopekissa – qui signifie « censure en Swahili »²⁷⁶. Cette partie se consacre à l'œuvre de Franketienne et à celui de Florent Couao-Zotti.

²⁷⁴ Selon Umberto Eco, dans *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. [...]. Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale »

²⁷⁵ Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, p.9.

²⁷⁶ Kalonji Zezeze, « Éléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-rire* de Henri Lopes », dans *Peuples noirs, peuples africains*, 1984, Vol. 37, p.30 – 54.

2.2.1. Écrire Haïti de l'intérieur

La situation socio-politique et économique en Haïti, des indépendances à nos jours, semblable à celle de certains pays africains, fait de sorte qu'il y a une forte diaspora haïtienne surtout en France, au Canada et aux États-Unis. Il y a eu d'abord, au lendemain des indépendances, le conflit entre Henri Christophe, « général noir successeur de Dessalines, et [Alexandre] Pétillon, président mulâtre du sud de l'île »²⁷⁷. On peut parler également des événements du régime oppressif d'Henri Christophe, ce que retrace Aimé Césaire dans *La Tragédie du roi Christophe* (1948). Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky réitèrent l'exploitation subie par la nation haïtienne sous le régime de Dessalines et Christophe :

Pour défendre leur nouvel état, Jean-Jacques Dessalines et Henri Christophe ont procédé à des travaux massifs de fortification parmi lesquels la construction de la célèbre *Citadelle La Ferrière*, [...]. Au cours des dix ans de son édification réalisée par l'imposition du travail forcé sous l'autorité implacable de l'armée des milliers d'ouvriers ont perdu la vie.²⁷⁸

Cette situation oppressante et chaotique sera aggravée plus tard par l'avènement au pouvoir des Duvalier et leur dictature écrasante. La réaction de la plupart des Haïtiens face au « désordre, à la fureur et la violence [...] [qui] a laissé [...] l'économie paralysée »²⁷⁹ se traduit en des mouvements de fuite vers l'extérieur. Néanmoins, d'autres vont chercher des moyens de résister à l'envie de départ pour peut-être mieux parler de la situation de l'intérieur. Cette double réaction va donc mener, sur le plan littéraire, à la création de ce que Maximilien Laroche appelle « *La double scène de la représentation* »²⁸⁰. On retrouve sur la scène extérieure des écrivains de l'exil ou de la diaspora (dont la plupart ont commencé à écrire dans l'espace de l'exil) parmi lesquels Dany Laferrière, Marie-Célie Agnant, Mimi Barthelemy, Edwidge Danticat, Louis-Philippe Dalembert, René Depestre, Émile Ollivier, Gary Clang, Rodney Saint Eloi... La scène intérieure est constituée de ces écrivains comme Dieudonné Fardin, Cauvin Paul, Jean-Claude Fignolé, Roland Morisseau, Lyonel Trouillot, Gary Victor, Yanick Lahens etc. qui décident de rester et de se réfugier dans l'espace de leurs œuvres. Franketienne, est l'un de ces écrivains de l'intérieur qui ont survécu à l'atmosphère oppressive du régime duvaliériste.

²⁷⁷ Daniel Delas, *Op. Cit.*, p.8.

²⁷⁸ Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky, *Op. Cit.*, p.12.

²⁷⁹ Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky, *Op. Cit.*, p.10.

²⁸⁰ Cité par Jubert Satyre, *Op. Cit.*, p. 150.

Né en Haïti en 1936 du « viol d'une paysanne haïtienne de treize ans par un vieil industriel américain »²⁸¹, Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Etienne d'Argent (son vrai nom), est un chabin²⁸² avec des traits hybrides comme ceux d'un métis. Ancien professeur de physique et des mathématiques, il adopte Franketienne comme nom de plume et est connu dans le milieu artistique comme poète, dramaturge, musicien, peintre et romancier. Ce profil se reflète dans son univers fictionnel qui dépasse le cadre d'une seule expression littéraire ou artistique et débouche sur un mélange de formes artistiques, un dépassement des frontières littéraires et artistiques. Auteur de plusieurs poèmes, pièces de théâtre et romans, Franketienne écrit en créole et en français. Prenant en compte le cadre de cette étude, nous nous concentrerons plus sur sa production romanesque en langue française.

Comme beaucoup d'autres écrivains à travers le monde, c'est par la poésie que Franketienne fait son entrée dans le monde littéraire en 1964 avec des titres comme *Au fil du temps* (1964), *La Marche* (1964) et *Mon Côté gauche* (1965). C'est en 1968 qu'il publie son premier roman, *Mûr à crever* où il introduit sur la scène littéraire le concept du spiréalisme ou le genre total. Connue donc comme l'un des chefs de file du mouvement spirale,²⁸³ Franketienne définit le concept dans ce roman sur lequel il faudrait revenir ultérieurement. Une étude menée sur le mouvement spiréaliste et l'écriture pendant le règne des Duvalier, Kaiama L. Glover corrobore ce constat :

Despite a stated reluctance to produce *romans à these*, the elaboration of a theoretical perspective in an ostensibly fictional context is nowhere more evident than in Franketienne's first novel, *Mûr à crever*. Published three years after Franketienne, Fignolé, and Philoctète first conceived of the notion of *Spiréalisme*, this novel provides some of the clearest explanations of the Spiréalistes' intentions.²⁸⁴

En effet, comme le souligne Glover, le narrateur de *Mûr à crever* décrit cette technique comme une écriture « avec en porte-à-faux des situations diverses traversées par la problématique humaine. Et les tours élastiques de la spirale, embrassant les êtres et les choses dans des portions d'ellipse et de cercle [...] »²⁸⁵. Ce roman pose alors les premiers jalons de son écriture, le met en scène comme écrivain-romancier « polygraphe » (Jonassaint : 1987), et lui

²⁸¹ Réf : île en île : <http://ile-en-ile.org/franketienne/>, mis en ligne : 17 octobre 1999 ; mis à jour : 13 décembre 2016, consulté le 25 janvier 2017.

²⁸² Aux Antilles françaises, on appelle chaben ou chabin ou chabine (féminin) les « individus à la peau claire aux cheveux roux crépus, souvent issus de deux parents métissés.

²⁸³ Il faut aussi mentionner Jean-Claude Fignolé et René Philoctète comme d'autres initiateurs de ce mouvement.

²⁸⁴ Kaiama L. Glover, « Physical Internment and Creative Freedom: The Spiréalist contribution » dans Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky (dirs), *Écrire en pays assiégué*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p.243.

²⁸⁵ Franketienne, *Mûr à crever*, Port-au-Prince: Éditions Mémoire, 1995, p. 90.

permet d'aborder de l'intérieur de son pays les maux majeurs du régime des Duvalier. Beaucoup d'analystes s'accordent à reconnaître en l'écriture de Franketienne le désordre qui caractérise la société haïtienne. Les analyses de Joubert Satyre montrent déjà que « la construction du récit tentera de mimer »²⁸⁶ chez Franketienne ce désordre ou anomie semée par la dictature des Duvalier. D'une certaine manière, le projet littéraire de Franketienne repose autrement la question de comment 'écrire en pays dominé, pas dans le sens de Raphael Confiant où il s'agit de domination extérieure, mais plutôt dans celui de comment écrire dans un pays qui est sous la prise d'une dictature. C'est ce que semble dire d'ailleurs Rody Victor sur la quatrième de couverture de *Miraculeuse* (2003) de Franketienne en soulignant que :

Franketienne continue d'approfondir l'esthétique du chaos mise en évidence par l'hypertrophie de l'imaginaire et les fantasmagories oniriques, absurdes, tragiques, anarchiques et babéliennes de la réalité haïtienne.²⁸⁷

De manière plus précise, cette question de l'écriture sous la dictature est ce qui retient l'attention des contributeurs à l'ouvrage collectif *Écrire en pays assiégé, Haïti (Haïti, Writing Under Siege)* (2004)²⁸⁸, édité par Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky. Il est intéressant de noter que sur l'ensemble des études qui figurent dans ce collectif, au moins quatre des études portent entièrement ou en partie sur la production littéraire de Franketienne. On peut citer à titre d'exemple « Doctrines littéraires et climats politiques sous les Duvalier » de Joseph J. Ferdinand ; « Physical Internment and Creative Freedom : The Spiralist Contribution » de Kaiama L. Glover ; « D'un exemplaire créateur souterrain : un entretien avec Franketienne » de Jean Jonassaint ; et « De la littérature haïtienne : travers de mémoire ou allégorie contemporaine » de Sarah Davies Cordova. L'ensemble de l'œuvre de Franketienne, comme on peut le constater, repose sur cette question fondamentale de la représentation de la situation haïtienne.

Ainsi, après ce premier roman de Franketienne, les romans qui vont suivre abondent plus ou moins dans la même direction en élaborant ou mettant en scène cette esthétique spirale. On peut citer comme exemple des titres de la collection spirale comme *Ultravocal* (1972), *Zagoloray* (1983), *Fleurs d'insomnie* (1983), *Adjanoumelezo* (1987), *L'Oiseau schizophone* (1993), *Miraculeuse* (2003), *Les Métamorphoses de l'Oiseau schizophone* (en huit volumes)

²⁸⁶ Joubert Satyre, *Op. Cit.*, p.152.

²⁸⁷ Ref: Franketienne, *Miraculeuse*, 2003.

²⁸⁸ L'objectif principal du collectif, comme il se donne à lire sur la quatrième de couverture, est d'étudier les « écrivains haïtiens dont l'écriture est marquée par le contexte politique d'Haïti ». Le collectif « tente donc d'illustrer et d'analyser comment les œuvres romanesques, poétiques et théâtrales s'accommodent du « pays assiégé » et déploient des stratégies linguistiques et formelles permettant de transcender les forces d'oppression ».

(2004 à 2006), *Brèche ardente* (2005), *La Diluvienne* (2006) et *Galaxie Chaos-Babel* (2006) entre autres, où on assiste à une écriture de chaos qui devient de plus en plus composite avec des mélanges de vers, de peinture, de calligraphie, de narration, de variations typographiques à tous les niveaux. Dans *Miraculeuse* par exemple, l'écrivain propose cette écriture du chaos :

Opacité d'eau brute sous la chair sans fissure aux battements du désir. **Le vieux refrain/AU PIED DE LA LETTRE**

un imposteur change.

Par ma fenêtre entrebâillée, la lune bleuit telle une horloge enrobée de camphre dans ma mémoire candide. [...]

Vous avez dit idéologie stratégique à l'heure SOIF QU'ELLE REVEILLE SON PAYS [...] *L'inconnue que j'attends m'est déjà revenue* je m'aperçois effondrement entière possession des lieux autour de moi et à l'intérieur menace me contamine depuis le centre de mon cerveau où se loge la blessure.²⁸⁹

D'autres romans de l'auteur évoquent l'atmosphère étouffante et misérable d'Haïti à travers les périodes historiques comme celles de l'esclavage, de la colonisation, de l'occupation américaine, des régimes politiques successifs y compris le règne des Duvalier en se centralisant, pour la plupart, sur la figure de zombie. Dans cette catégorie se trouvent des titres tels que *Les Affres d'un défi* (1979), *L'Amérique saigne* (1995), *D'une bouche ovale* (1996), *La Méduse orpheline* (1996), *La Nocturne connivence des corps inversés* (1996), *Une étrange cathédrale dans la graisse des ténèbres* (1996), *Clavier de sel et d'ombre* (1997), *Les Echos de l'abîme* (1997), et *Melovivi ou Le Piège suivi de Brèche ardente* (2010). Ces œuvres, ancrées dans l'histoire d'Haïti, sont la représentation des différentes réalités de l'Haïti, surtout celle de 'zombification' des habitants, « référence à l'état de passivité dans lequel vit le pays et qui permet à l'oligarchie de maintenir ses privilèges »²⁹⁰. L'œuvre de Frankétienne est le lieu d'une parole éclatée, d'une mémoire éclatée, comme le représente bien Rodney Saint Eloi dans son étude « L'écriture : le cas d'Haïti. Moi-l'autre-l'écartelé » :

Mais de l'écartèlement, certaines œuvres de Frankétienne semblent nous apporter la clef de cet imaginaire coincé entre une double voie : *Ultravocal* (1972) et *L'Oiseau schizophone* (1993). Ni poème, ni roman, formes, genres et langues entremêlés, les deux œuvres parlent le même langage et explorent un univers confus, en dehors et surtout au-delà de l'écrit, au-delà de la voix. Entre la supercherie et l'écriture ! Schizophrénie : double expérience, l'écriture et le vécu instantanés. Le labyrinthe est simplement le chemin de la folie, le dérèglement absolu, le collage le plus insolite.²⁹¹

²⁸⁹ Frankétienne, *Miraculeuse*, Spirale, 2003, p. 8.

²⁹⁰ Joubert Satyre, *Op. Cit.*, p.144.

²⁹¹ Rodney Saint-Eloi, « L'Écriture: le cas d'Haïti. Moi-l'autre-l'écartelé », en ligne, URL : http://www.academia.edu/3320492/L%C3%A9criture_le_cas_dHa%C3%Afti_Moi-lautre-1%C3%A9cartel%C3%A9, consulté le 3 mai, 2017.

Toute l'écriture de Franketienne, comme le montre Saint Eloi, est à l'image de cet éclatement. Avec cette esthétique de l'éclatement, on peut se permettre de dire que Franketienne, en tant que l'un des écrivains restés à l'intérieur du pays, semble écrire pour voyager de mémoire et franchir les frontières du pays sous l'emprise de la tyrannie des Duvalier. La plupart du temps, ces écrivains de l'intérieur écrivent en quelque sorte comme s'ils exportaient le pays. Leur écriture se focalise sur le pays des fois de manière frontale ou de manière biaisée comme on le retrouve chez Franketienne. Son écriture, s'inscrivant dans ce qu'on peut appeler une littérature du quotidien, aborde des sujets qui sont en grande partie de la réalité sociale, économique, culturelle et politique haïtienne. Sans être une gazette politique, la littérature, lorsqu'elle est produite dans l'espace même où l'écrivain est dominé ou opprimé, devient un miroir qui reflète, parfois en les déformant parfois de manière directe, les réalités. L'écriture de Franketienne pose aussi avec acuité la question de frontière entre le vécu et l'imaginaire. L'espace même du récit est aussi mouvementé que l'espace socio-politique, et les deux univers sont caractérisés par l'imprévisibilité. On assiste à des changements de registre, de ton, de style entre autres, menant à une écriture insaisissable qui tourbillonne comme le pays, Haïti, dans sa dérive. C'est ce que Franketienne lui-même appelle l'écriture spirale, dont les balbutiements se retrouvent dans *Mur à crever*, l'un des romans sur lequel vont porter les réflexions de cette étude.

Dans ce roman, Franketienne situe l'action en Haïti de cauchemar sous le joug de Duvalier père où tout semble s'effondrer. Les deux personnages principaux, Raynand et Paulin, sont à la recherche de leur destin. Raynand, après avoir subi une déception de Solange, se lance dans une course folle contre la survie, la mort, la misère, l'exil, et l'échec. Paulin l'écrivain, qui subit aussi le même type de déception amoureuse, s'enferme dans sa création littéraire à laquelle il a du mal à trouver un titre. Le texte, présenté comme une autofiction²⁹², se caractérise par une écriture chaotique où tous les genres se confondent dans un rapport constant avec d'autres textes. Franketienne écrit à l'intérieur des frontières et son écriture devient le reflet de ce qui se passe à l'intérieur du territoire national. Cette volonté de l'œuvre littéraire d'être une mimésis du réel géographique, politique et culturel fait que le roman lui-même déborde les frontières classiques du genre. Telle sera par la suite la configuration de presque toutes les

²⁹² Cet aspect sera analysé beaucoup plus en détail dans le chapitre suivant.

œuvres de Franketienne qui se situent dans une perspective transgénérique où toutes formes d'écriture s'entremêlent.

2.2.2. Écrire l'Afrique de l'intérieur

Dans l'introduction à *Écrire l'Afrique de l'intérieur*, Papa Samba Diop donne un aperçu plus ou moins explicite de ce que signifierait pour les écrivains, l'idée d'écrire l'Afrique à partir de l'Afrique. Dans une certaine mesure, il s'agirait de « célébrer la grandeur » de l'Afrique mais en même temps d'en proclamer le désarroi »²⁹³. Cela revient à dire qu'écrire l'Afrique est une entreprise complexe où au même moment où l'écriture entend se mettre sur les traces de la négritude valorisante, elle se confronte à la même occasion aux dures réalités du continent. Il s'agit en quelque sorte de dire « l'Afrique des fiers guerriers »²⁹⁴ et l'Afrique des « soleils des indépendances »²⁹⁵. Vivre en Afrique signifie être quotidiennement confronté à cette double réalité. En ce qui concerne les écrivains, tout porte à croire qu'en dehors de quelques rares exceptions, écrire de l'Afrique revient à en dire le malaise et le traumatisme post-colonial.

La plupart des œuvres produites par des écrivains vivant en Afrique ciblent la situation socio-politique contemporaine. C'est le cas d'Ahmadou Kourouma avec *Les Soleils des indépendances* (1968), de Sony Labou Tansi dans ses romans tels que *La Vie et demie* (1979), *L'État honteux* (1981), et *L'Anté-peuple* (1983), d'Alioum Fantouré dans *Le Cercle des tropiques* (1973) et *Le Récit du cirque dans la vallée des morts* (1975), Maxim Ndebeka avec la pièce *Le Président*, (1970), Nobert Zongo dans son roman *Le Parachutage*, Aminata Sow Fall avec *L'Ex-père de la nation* (1987), *Le Jujubier du patriarche* (1993), de Diégou Bailly dans *Secret d'État*²⁹⁶. L'une des figures représentatives de cette littérature du 'bercaïl' est sans nul doute Florent Couao-Zotti.

Avec plus d'une dizaine de publications, Florent Couao-Zotti, né, scolarisé et demeurant au Bénin, est journaliste mais connu dans le monde littéraire et artistique comme romancier, nouvelliste, dramaturge et scénariste. Dans une interview accordée à Raymond G. Hounfodji et publiée dans le numéro 42 des *Études littéraires africaines*, Couao-Zotti est présenté comme :

²⁹³ Papa Samba Diop & Sélom K. Gbanou, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁹⁴ Cela reprend un vers du poème de David Diop *Afrique mon Afrique* publié dans son recueil intitulé *Coup de pilon*, Dakar, Présence Africaine, 1973, p.23.

²⁹⁵ Référence au titre du roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Montréal, 1968.

²⁹⁶ Il est à noter qu'écrire du pays ne signifie pas seulement se mettre dans la politique, mais ces écrivains se sentent un peu dans la nécessité d'informer et de parler au nom de ceux qui ne peuvent pas parler

[...] une sorte d'oiseau rare, qui domine la scène littéraire [du Bénin] par ses publications et interventions. Âgé de 52 ans, il fait partie des écrivains africains contemporains connus, au même titre qu'Alain Mabanckou, Tanella Boni, Emmanuel Dongala, Fatou Diome, Daniel Biyaoula, Tierno Monenembo, Boubacar Boris Diop... [...], il porte actuellement le flambeau de la littérature béninoise et la représente aussi bien dans son pays que sur la scène africaine et internationale. Auteur de plusieurs romans et nouvelles, il se consacre aussi aux arts de la scène et au septième art.²⁹⁷

Ayant fait son « entrée en littérature par le théâtre en 1996 avec la pièce *Ce soleil où j'ai toujours soif* »²⁹⁸, après avoir pratiqué le journalisme sur plusieurs années, Couao-Zotti commence sa production romanesque deux ans après avec « *Notre pain de chaque nuit* (Serpent à Plumes, 1998) »²⁹⁹. Dès lors, son écriture alterne entre les genres et formes d'expression - roman, nouvelle, théâtre et cinéma comme si les représentations théâtrale et cinématographique venaient dans son projet d'écriture comme un complément au récit romanesque.

Dès son tout premier roman, *Notre pain de chaque nuit*, Florent Couao-Zotti révèle la déchéance de la vie urbaine aujourd'hui à travers la violence qui la caractérise. Comme il le souligne lui-même : « J'ai voulu décrire la violence des villes tout en donnant à mes personnages une dimension universelle »³⁰⁰. Situait son action dans la capitale béninoise, Cotonou, comme c'est généralement le cas dans la plupart de ses romans, Couao-Zotti adopte une technique narrative qui lui permet d'évoquer les phénomènes dégradants de la nouvelle société africaine aussi bien que du monde entier à partir de son propre pays. Ainsi, à cette histoire de prostitution, de meurtre, et de chantage de la capitale béninoise qui trouve sa confirmation dans *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, un recueil de nouvelles publié en 2000, l'écrivain béninois s'oppose à la résistance de la société traditionnelle béninoise pratiquant la magie et le voodoo.

Couao-Zotti est très sensible aux problèmes socio-politiques qui minent le continent, notamment la question de l'enfant soldat à laquelle il consacre en 2001 le récit *Charly en guerre* (qui oscille entre littérature pour enfants et littérature pour adultes). L'intrigue principale de *Charly en guerre* porte sur la guerre civile disséminée un peu partout sur le continent africain, surtout celle qui a ravagé les pays de la côte ouest de l'Afrique, comme en Côte d'Ivoire, en

²⁹⁷ « Florent Couao-Zotti : de l'écriture et de l'art d'en vivre : Entretien réalisé le 23 juillet 2014 à Porto-Novo par Raymond G. Hounfodji », *Études littéraires africaines* No 42, 2016, pp.151–159.

²⁹⁸ Ref: Blog Atelier Café de Florent Couao-Zotti: <http://couao64.unblog.fr/2010/05/03/florent-couao-zotti-larme-du-pleurer-rire/#more-258>, consulté le 3 Février, 2017.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Ces propos de l'auteur sont recueillis par la presse lors d'une rencontre des écrivains sur la littérature africaine en février 1998 à Genève : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=364>, consulté le 10 novembre 2016.

Sierra Leone, au Libéria, et en Guinée. Ainsi, à l'instar d'*Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma, l'œuvre de Couao-Zotti évoque le fléau de la guerre tribale par le regard d'un enfant-protagoniste de dix ans, Charly, deux ans moins âgé que le protagoniste enfant-soldat dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima qui, avec Charly, sont à la fois bourreau et victime d'un système de violence qui détourne la jeunesse ou l'enfance de ses nobles perspectives.

On retrouve également dans l'espace que crée l'écriture de Couao-Zotti dans ses œuvres, des conflits entre les sociétés et cultures, entre tradition et modernisme, entre angoisse et espérance comme cela s'annonce dans ses autres œuvres : *La disease de mal-espérance* (2001) et *Le collectionneur de vierges* (2004), des pièces de théâtre dans lesquelles on voit s'affronter des valeurs religieuses ou métaphysiques de deux mondes, voies par lesquelles l'Afrique cherche à se prononcer. Cependant, c'est surtout avec le roman *Le Cantique des cannibales* publié en 2004, qu'il revient sur les difficultés du Bénin au lendemain de la fameuse Conférence Nationale du 19 au 28 février 1990. Le récit principal de ce texte est conçu autour d'une intrigue dominée par la violence militaire ou policière qui compromet la liberté de l'individu, et où les intérêts individuels et collectifs, politiques et nationaux, modernes et traditionnels s'insurgent les uns contre les autres.

Délaissant pour un temps la veine politique, l'auteur béninois dans *Les Fantômes du Brésil* paru en 2006, s'intéresse à l'Afrique et sa diaspora, thème mis au goût du jour par le romancier Tierno Monenembo dans son récit *Pelourinho* (1995) qui se déroule à Bahia au Brésil. Par la suite, le roman de Couao-Zotti, qui remonte dans le passé pour ramener les descendants d'esclaves africains du Brésil, va annoncer le roman de Kangni Alem, *Esclaves* (2009). Ces romans s'inscrivent tous en quelque sorte dans un processus déjà entamé par Alex Haley dans son roman célèbre *Roots : The Saga of an American Family* paru en 1976, où il s'agit d'aller au-delà des frontières pour retrouver l'univers identitaire de l'être noir. Ainsi, dans cet effort de repoussement et d'effacement des frontières entre l'ici et l'ailleurs, Florent Couao-Zotti évoque dans *Les Fantômes du Brésil*, les réalités d'une communauté qui devient victime de sa propre image qu'il a contribué à créer. C'est dans ce même esprit que le romancier béninois conçoit ses autres romans.

Mettant en scène des personnages de différentes nationalités dans un espace à cheval entre le Bénin et d'autres pays, on retrouve dans *Poulet-bicyclette et Cie* (2008)³⁰¹, un récit situé sur la frontière entre le Bénin et le Nigéria où hommes, femmes et enfants marginalisés font entendre au monde leur histoire. Florent Couao-Zotti essaie d'être réaliste dans son écriture. Que ce soit avec *Poulet-bicyclette et Cie*, *La Traque de la musaraigne* ou même avec ses autres œuvres, Couao-Zotti souligne qu'il part :

[...] du principe que la littérature, c'est le miroir de la société ; c'est également par la littérature qu'on peut comprendre le fonctionnement d'une communauté. Et que l'écrivain, s'il y a un espace qui n'est pas investi par les sociologues, par les spécialistes en la matière, il peut par sa plume investir cet espace-là et le révéler au monde. [...] l'écrivain, [...], ajoute, à la description des faits, de la poésie ; il y met de la sensibilité. Tant est que le lecteur qui lit le texte ne se limite pas au fait décrit mais il peut être emporté par la colère, par la pitié... Bref, nous sommes sur le terrain de l'expression émotive et c'est ça l'enjeu de la littérature.³⁰²

De ce fait, l'esthétique de Couao-Zotti, franchit la frontière d'autres disciplines, dans la présentation des faits de la réalité. En s'investissant dans le domaine de l'émotivité, Couao-Zotti insuffle à son écriture des éléments qui nourrissent tous les aspects de l'esprit de son lecteur. Il brouille, ce faisant, la frontière entre l'évocation des faits réels et la « production d'émotion »³⁰³, comme le suggère d'ailleurs le titre d'un entretien que le romancier accorde à Dominique Ranaivoson. Par ailleurs, écrire l'Afrique de l'intérieur se révèle chez Couao-Zotti comme la mise en scène des biens matériels, d'« une richesse » ou « une miette de pain », comme ligne de confrontation entre deux groupes de la société, les marginalisés et les privilégiés. Ce qui transpire de son écriture comme il l'estime, c'est le fait qu'il y a :

Des gens qui sont capables de se tuer pour une miette de pain mais qui parfois donnent des leçons à ceux qui sont de l'autre côté parce qu'on a l'impression qu'ils conservent en eux des principes qu'on a perdus de l'autre côté ; ils conservent en eux les valeurs morales que la société a complètement abandonnées. C'est pour ça

³⁰¹ Dans une interview accordée à Dominique Ranaivoson, Florent Couao-Zotti explique le terme 'poulet-bicyclette en affirmant que c'est un mot, qui « désigne, en Afrique francophone, les poulets élevés au sol et dont tout le monde est familier. Ce sont des volailles en liberté dans les concessions qui, parfois, sont obligées de se débrouiller par elles-mêmes pour trouver à picorer. Ce qui m'intéresse ici, c'est leur capacité de résistance, leur capacité d'adaptation aux situations les plus improbables, leur force de courir – surtout lorsqu'il s'agit d'échapper à la casserole – et, bien sûr, leur soif de vie... Par analogie, j'ai trouvé que les enfants sont, dans les sociétés africaines, ce que sont les poulets-bicyclettes dans les concessions. Car il s'agit d'enfants dans ce recueil. Les enfants dans leurs relations avec leurs parents ou même dans l'absence de relations avec eux.

³⁰² « Florent Couao-Zotti : de l'écriture et de l'art d'en vivre », Entretien réalisé le 23 juillet 2014 à Porto-Novo par Raymond G. Hounfodji », *Op. Cit.*, pp. 155-156.

³⁰³ « L'écrivain est, en fait, un producteur d'émotions », Entretien de Dominique Ranaivoson avec Florent Couao-Zotti, url : <http://africultures.com/lecrivain-est-en-fait-un-producteur-demotions-8136/>, consulte le 15 mai, 2017.

que très souvent je parle d'eux. Je dis d'eux qu'ils ont une certaine beauté, une beauté intérieure. Je parle de la beauté des hommes.³⁰⁴

S'engageant du côté des moins-privilegiés de la société, le romancier béninois évoque les ressources matérielles non comme moyens mais plutôt comme frontière où commencent les déchirures qui définissent le monde actuel. En effet, l'écriture de Couao-Zotti est caractérisée par une frontière à franchir. Au-delà des frontières géographiques qui nourrissent les relations géopolitiques entre différentes sociétés, se trouve notamment une frontière ontologique qui nourrit les relations entre les différents protagonistes de l'écrivain béninois. Si l'écriture insiste beaucoup sur l'existence de ces frontières, c'est que dans une certaine mesure, il existe une nécessité de les rendre caduques.

Ainsi, dans les œuvres de Florent Couao-Zotti, de *Ce soleil où j'ai toujours soif* ou de *Notre pain de chaque nuit*, à travers *Les Fantômes de Brésil* jusqu'à *La Traque de la musaraigne*, se trouvent des mouvements permanents transfrontaliers, des mouvements au-delà des frontières, des va-et-vient perpétuels entre différents territoires et catégories qui caractérisent les personnages. Tous les éléments qui définissent l'écriture de Couao-Zotti à savoir : confrontation des mondes traditionnel et moderne, violences policières, mouvement cubique³⁰⁵ traitement journalistique ou écriture dramaturgique entre autres, caractérisent le texte qui fera l'objet de cette étude : *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au cochon de le dire* (2010).

Ce roman structuré à la façon d'un recueil de nouvelles, raconte une histoire au centre de laquelle se trouve une valisette de cocaïne tirillée entre les différents protagonistes : Saadath, Rockya, Sylvana et Smaïn. C'est la police et les autorités traditionnelles qui vont ramener à l'ordre ces représentants du monde moderne dont les valeurs se basent sur la quête de l'argent. Dans son texte « Écrire l'Afrique aujourd'hui »³⁰⁶, Henri Lopes s'interroge sur quelle Afrique décrire ? Et pour Florent Couao-Zotti, il s'agit d'écrire les Afriques : l'Afrique politique, l'Afrique socio-culturelle, l'Afrique métaphysique, etc. Autant de variations et de

³⁰⁴ « Florent Couao-Zotti : de l'écriture et de l'art d'en vivre », Entretien réalisé le 23 juillet 2014 à Porto-Novo par Raymond G. Hounfodji », *Op. Cit.*, p. 156.

³⁰⁵ Le terme dérive du cubisme qui est un art de la peinture et de la sculpture. C'est un mouvement esthétique du début du XXe siècle, dont les œuvres tendaient à représenter la réalité par l'intermédiaire de formes géométriques, plus spécialement d'images de cubes (*Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, Tome deuxième, Paris, Gallimard, 1994, p.573). Une œuvre cubiste, comme c'est le cas avec *Si la cour du mouton est sale...* est une œuvre dont les éléments narratifs sont décomposés et ré-assemblés comme si l'artiste multipliait les différents points de vue.

³⁰⁶ Henri Lopes, « Écrire l'Afrique aujourd'hui », dans Papa Samba Diop & Sélom K. Gbanou, *Op. Cit.*, p. 5.

variétés d'Afriques font que ses œuvres oscillent entre les genres, entre les réalités, entre les espaces romanesques et entre les époques dans un désir constant d'abolition des frontières.

Deuxième partie : Fonds dialogiques dans le roman francophone

L'un des traits particuliers de Mikhaïl Bakhtine est d'avoir introduit dans les champs des théories littéraires et du langage, des concepts qui, depuis la parution de son ouvrage : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, vont bouleverser la recherche dans les sciences humaines. De manière générale, Bakhtine ne conçoit pas le roman, comme c'est le cas chez les autres théoriciens avant lui, comme un absolu, un univers clos dont les significations doivent venir du dedans. Il le conçoit à la façon d'un espace ouvert sur le dehors ; c'est-à-dire tout ce qui existe avant, avec, et après le roman. Ainsi, pour Bakhtine, le roman, en tant qu'objet esthétique, est impur parce qu'il se réalise avec la conjonction de plusieurs savoirs tel qu'il le montre dans le chapitre II de « La première étude » de l'ouvrage, *Esthétique et théorie du roman*, notamment dans « Le problème du contenu » :

Il ne faut pourtant pas imaginer le domaine culturel comme une entité spatiale ayant des frontières, mais aussi un territoire intérieur. Il n'a aucun territoire, il est entièrement situé sur des frontières qui passent partout, traversent chacun de ses aspects ; [...].¹

Sur le plan de la forme dans « Le problème de la forme », chapitre IV de cette même « Première étude »², la même 'impureté' caractérise le roman en raison de ce dialogue qu'il entretient en permanence avec tout ce qui l'entoure et même le précède. En effet, pour Bakhtine :

L'orientation dialogique du discours parmi les discours « étrangers » (à divers degrés et diverses manières) lui crée des possibilités littéraires neuves et substantielles, lui donne *l'artisticité de sa prose*, qui trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans le roman. C'est sur les différentes formes, les différents degrés d'orientation dialogique, sur les possibilités offertes à l'art de la prose littéraire, que nous nous concentrons.³

Dans la démarche esthétique proposée par Bakhtine, il est ainsi important de prendre en compte, dans l'analyse littéraire, le texte et ses cotextes. En quelque sorte, d'être attentif à tous les apports extérieurs d'ordre textuel, culturel, discursif, idéologique, et linguistique qui en font un objet cohérent, autonome certes, mais dépendant de tout ce qui contribue à en faire une esthétique. Aussi renchérit-il :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). en principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, pp. 69-82

³ *Ibid.*, p.99.

ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique.⁴

Tel est le fondement de ce qu'il appelle le plurilinguisme dans le roman qui montre que chaque genre, chaque domaine de savoir qui entre dans la composition du roman, y entre avec ses « langages propres » (p.141).

Ce fond dialogique qui semble être la marque particulière de tout roman, s'applique très bien aux littératures francophones et montre que dans ses aires géographiques, comme c'était le cas par exemple dans la Russie de Dostoïevski, en France ou ailleurs, le roman est un genre qui fédère des mémoires, des savoirs, et des genres divers. Ceci rend légitime la problématique même des frontières qui sous-tend ce travail. À cet effet, nous proposons que la théorie dialogique de Bakhtine nous mène à l'illustration de ce que nous appelons la poétique des frontières pour le roman francophone africain et caribéen. Dans les différents chapitres qui constituent cette deuxième partie, l'attention sera essentiellement portée à l'idée du roman comme genre sans frontière (dans le chapitre un), les dialogues que le texte entretient avec les hors-textes (dans le chapitre deux) et enfin, le rapport entre le discours romanesque et le discours des autres médias (chapitre trois).

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 141.

3.0 Chapitre 3 : Le roman : genre sans frontières

L'idée du roman comme genre sans frontières peut paraître paradoxal ou ambiguë et cela pour plusieurs raisons. Si à l'origine, le roman désigne tout texte écrit en langue romane avant de devenir un genre codifié⁵, force est de constater, à la lumière des approches de Bakhtine, que le roman devient un genre hétérogène dont les frontières avec les autres genres, et avec les autres textes sont souvent difficiles à définir. Souvent, comme le souligne Bakhtine, dans la partie de son ouvrage, « Deuxième étude »⁶, consacrée au discours romanesque, l'idée même du discours romanesque se complique avec des genres divers « dépourvus de conventions littéraires » (p.143) mais qui participent à accroître le potentiel même du romanesque. En ce qui concerne les auteurs sur lesquels porte cette étude, la complication du « discours romanesque » (p.88), se retrouve essentiellement, dans l'illusion d'homogénéité (sur le plan de la forme aussi bien que du contenu) qui se dégage des œuvres de Florent Couao-Zott, d'Henri Lopes, de Franketienne, et Dany Laferrière.

3.1. Roman et illusion d'homogénéité

Pour Mikhaïl Bakhtine, l'univers romanesque repose sur ce qu'il appelle « la conscience galiléenne du langage » (p.183) et qui, en soi, est une révolution considérable. Il s'agit, écrit-il :

d'une révolution très importante, radicale, dans les destins du verbe humain : les intentions culturelles, sémantiques et expressives sont délivrées du joug d'un langage ; unique par conséquent, le langage n'est plus ressenti comme un mythe, comme une forme absolue de pensée. Pour cela, il ne suffit pas de la seule révélation du plurilinguisme du monde culturel et des divergences linguistiques de sa langue nationale propre ; il faut encore découvrir *que ce fait est essentiel*, avec toutes les conséquences qui en découlent, ce qui n'est possible que dans des conditions socio-historique définies.⁷

Cette révolution, qui est avant tout un jeu esthétique ou littéraire, consiste, pour un grand nombre d'écrivains, à reconfigurer autrement la parole et la pensée sociales dans une forme de puzzle narratif.

Dans cette optique, le récit de *Si la cour du mouton est sale ce n'est pas au porc de le dire* de Florent Couao-Zotti, tout comme *Le Chercheur d'Afriques* de Henri Lopes ou *Mûr à crever* de Franketienne, sont des montages, la somme de plusieurs micro-récits, ce qui donne

⁵ Selon E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, le mot 'Roman' est étymologiquement « narration vraie ou feinte, écrite en vieux langage ou langage roman, soit en vers, soit en prose ». Il devient par la suite une « Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures », Paris, Hachette, 1873, p. 1749.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, pp 88-234.

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 183.

aux œuvres une structure organique, homogène mais fortement lésardée. Il en va de même de *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière qui alterne poèmes et nouvelles. Ces romans démontrent la présence du plurilinguisme dans tout récit comme l'explique Bakhtine lui-même :

Il faut que le plurilinguisme envahisse la conscience culturelle et son langage, qu'il les pénètre jusqu'au noyau, qu'il relativise et dépouille de son caractère naïvement irréfutable le système linguistique initial de l'idéologie et de la littérature.⁸

3.1.1. Chapitrage et fausses nouvelles

Dans le sens du plurilinguisme, la plupart des œuvres à l'étude se présentent du point de vue de la structure sous forme de chapitres qui en soi constituent de fausses nouvelles. On appelle ici 'fausses nouvelles' des courts textes narratifs qui donnent l'impression d'être autonomes, mais qui, en réalité, sont conçus comme fragments d'un ensemble. Dans *Poétique du recueil*⁹, un collectif de la revue *Études littéraires* consacré aux recueils, les contributeurs insistent sur l'étude de la composition matérielle des textes qui constituent une collection. Ce qui fait l'originalité du volume n'est pas l'autonomie des textes mais la composition même de l'ensemble des textes qui donne cet effet de recueil. Dans le texte liminaire de ce volume, François Dumont met l'accent sur des caractéristiques du plurilinguisme de Bakhtine qui fait que la notion « de recueil se voit toujours mise en relation avec un genre particulier, de l'anthologie à la nouvelle, en passant par l'essai, la poésie et la relation de voyage »¹⁰. Ainsi, parler de recueil, c'est s'intéresser à la disposition des textes, à l'idée de compilation ou d'assemblage.

François Dumont remarque encore que la notion de recueil peut renvoyer spécifiquement à des textes qui « se dérobent le plus souvent au regard critique, à savoir les recueils qui ne relèvent ni d'une unité générique, ni d'une unité génétique »¹¹. Autrement dit, ce sont des textes dont les rapports à un genre spécifique ou à une idée ou genre narratif s'avèrent problématique. L'unité constitutive de l'œuvre se retrouve, dès lors, plutôt dans la disparité des textes, dans cette idée de composite. Il est donc à retenir que cette unité dans l'idée de recueil c'est plus dans l'autonomie qu'il faut la chercher, elle est à la fois dans l'hétéronomie

⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁹ François Dumont (dir), *Poétique du recueil*, *Études littéraires* : Théorie, analyses et débats, Vol. 30, No. 2, Laval, Université de Laval, 1998.

¹⁰ François Dumont, « Les Genres du recueil », dans *Poétique du recueil*, Vol. 30, No. 2, Université Laval, 1998, 7-9.

¹¹ *Ibidem.*

et l'autonomie dans la mesure où chaque texte est autonome mais en même temps dépend des autres. C'est ce caractère double des textes qui constitue ici le chapitrage qui donne cette impression d'être des entités narratives autonomes mais en même temps font partie d'une chaîne de significations. C'est cette disposition de texte romanesque qui se présente sous forme de chapitre génériquement et génétiquement difficile à catégoriser qui renvoie à l'idée de poétique de recueil. C'est dans cette veine que François Ricard dans son article « Le Recueil » (Études françaises, 1976 : 121) définit le terme 'recueil' :

Essentiellement une composition [...] paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie.¹²

Les chapitres, dans leurs successions, se présentent comme des textes à la fois dépendants et autonomes, comme on lirait par exemple dans un recueil de nouvelles de Prosper Mérimée¹³. Au fait, cette poétique du recueil, telle qu'elle est construite sous forme de chapitres, impose une démarche de lecture, qui consiste à constituer la cohérence du texte dans sa structure composite.

Dans les textes du corpus, la poétique du recueil se remarque non pas seulement dans le chapitrage et fausses nouvelles, mais aussi dans l'insertion, dans le récit, de formes narratives, de poème, de chants, des titres et sous-titres que l'on pourrait lire comme des récits libres autonomes. Chacun de ces récits se présente comme un tout morcelé qui donne la structure de ce que René Audet désigne par « un banal assemblage de textes ou un faux roman » (p.69). Poursuivant sa réflexion, René Audet souligne qu'une telle structure exige une coopération au niveau du lecteur car, précise-t-il :

Les enjeux du recueil de nouvelles dépassent largement ces réductions exagérément simplistes. Dans cet esprit, il apparaît important de considérer à nouveau comment le recueil s'articule et principalement comment il interagit avec le lecteur.¹⁴

Cette esthétique de chapitrage et de fausses nouvelles, n'est cependant pas un phénomène nouveau dans le roman africain et caribéen. Ahmadou Kourouma en a fait la caractéristique de son projet littéraire notamment dans *Les Soleils des indépendances* (1968).

¹² Cité par René Audet, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles » dans *Poétique du recueil*, Vol. 30, No. 2, Université Laval, 1998, pp. 69 – 83.

¹³ Prosper Mérimée est l'un des classiques de la littérature française dont le nom est associé au recueil de nouvelles. Ses œuvres sont entre autres: *Tamango*, *La Vénus d'Ille*, *La Vision de Charles XI*, la Perle de Tolède, la Partie de trictrac, le Vase étrusque, la Double méprise, Arsène Guillot, *Mateo Falcone*, *Colomba* (1830-1840), *Carmen*, (1847) ; *Épisode de l'histoire de Russie*, et *Les Faux Démétrius* (1852).

¹⁴ René Audet, *Op. Cit.*, p. 69.

On peut aussi citer les cas de la trilogie : *Les Cancrelats*, *Les Méduses*, et *Les Phalènes*¹⁵, de Tchicaya U Tam'si, *Le Commencement des douleurs*¹⁶ de Sony Labou Tansi, Mohamed Alioum Fantouré avec *Le Récit du cirque... de la Vallée des Morts* (1975) et tant d'autres qui font recours au chapitrage avec des textes composites dans leurs romans entre les années 1960 et 1990. Le phénomène devient un modèle d'écriture dans les œuvres des écrivains de la présente génération. On le voit dans *La Transition*¹⁷ d'Eugene Ébode, *Rift, route, rail* et *Cahier nomade* (1996) d'Abdourahman Waberi, *Place des fêtes* (2000) et *Hermina* (2003), de Sami Tchak. Ainsi, comme le fait remarquer encore François Dumont dans le texte de présentation, dans ces faux recueils, « les frontières génériques restent étanches » (p.9). Par ce travail de mise ensemble des textes qui s'auto-suffissent tout en se connectant avec les autres, il y a chez ces auteurs du corpus Henri Lopes, Florent Couao-Zotti, Franketienne, Dany Laferrière et bien d'autres, une volonté de ne pas assujettir l'écriture fictionnelle aux contraintes des frontières génériques. Pour ce faire, ils adoptent des techniques qui brisent les frontières du roman telles que le découpage narratif, la technique de mise en abyme et l'alternance générique auxquelles se consacrera ce chapitre.

3.1.1.1. Découpage narratif

Venu à l'écriture par le biais du théâtre et de la nouvelle, Florent Couao-Zotti fait garder à ces œuvres romanesques les traces de l'écriture théâtrale et nouvellistique. Une lecture des œuvres de l'écrivain béninois donne à voir une progression dans son écriture dans le sens où ses romans semblent être un prolongement aussi bien de ses pièces de théâtre que de ses nouvelles. Ce constat où l'écriture romanesque devient un aboutissement d'une écriture nouvellistique et théâtrale, est un phénomène récurrent chez beaucoup d'écrivains dans la littérature francophone (africaine) car, le théâtre semble un « terrain privilégié des écrivains noirs, mieux en phase avec leur public d'origine »¹⁸. On peut citer le cas d'Ahmadou Kourouma dont *Les Soleils des indépendances* (1968) est la forme aboutie de sa pièce de théâtre *Les Diseurs de vérité*. Il y a également le cas de Sony Labou Tansi dont la voie vers l'écriture romanesque, (*La Vie et demie* par exemple) se fait à travers des pièces de théâtre comme *Conscience de tracteur*, *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je soussigné cardiaque*. Henri Lopes

¹⁵ Tchicaya U Tam'si, *Les Cancrelats*, 1980, *Les Méduses*, 1984, *Les Phalènes*, 1984, tous les trois publiés à Paris chez Albin Michel.

¹⁶ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁷ Eugene Ébodé, *La Transition*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁸ Ref: Blog Atelier Café de Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*

qui se fait connaître sur la scène littéraire africaine par son recueil de nouvelles, *Tribaliques* (1971) dont l'aboutissement se révèle surtout par son roman *Le Pleurer-rire* (1982). Ces quelques exemples sont la preuve de comment la nouvelle et le théâtre deviennent des formes d'apprentissage du genre romanesque.

C'est ainsi que chez Florent Couao-Zotti, dont l'écriture a traversé ces phases, les romans semblent se présenter comme de fausses nouvelles. Dans son premier roman, *Notre pain de chaque nuit* (1998), le récit se subdivise en deux parties de 10 et 11 chapitres respectivement. Dans *Cantique des cannibales* (2004), l'histoire se présente en deux parties intitulées « La Remontée de la bêtise » et « Les Démocrates cannibales », avec chacune de ces parties se composant de subdivisions en chapitres plutôt numérotés en chiffres romains. C'est surtout dans *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire* que cette esthétique du recueil connaît sa plus parfaite illustration.

Au centre de l'action principale de ce roman, qui se déroule à Cotonou au Bénin, est une valisette de cocaïne que Saadath une ancienne Miss Bénin détourne des anciens amis de son gangster de mari décédé. Saadath, avant d'être torturée et mutilée à mort et son corps jeté à la plage par Smaïn, un homme d'affaires libanais qui réclame la valisette, confie la mallette à Rockya, son amie. Par la suite, une autre amie, Sylvana, faisant partie de ce groupe de jeunes filles prostituées, vole la valisette qu'elle va remettre à Smaïn pour une somme de vingt millions de FCFA délivrés en faux billets. La police urbaine, à la tête de laquelle deux officiers, le Commissaire Santos et l'inspecteur Kakanakou, enquête le meurtre de Saadath, et tombe sur l'existence de cette valisette qui passe de main en main. Elle va poursuivre l'affaire dans laquelle est aussi impliqué Samuel, un ancien policier devenu détective privé. La police, dans son enquête pour l'arrestation du libano-béninois et ses complices qui vont tous se retrouver nez à nez avec la valisette, bénéficiera de l'aide des habitants d'un village voisin de Cotonou et de leur chef incorruptible.

Sur le plan macro-structurel, le récit comprend un prologue et vingt-quatre (24) nouvelles avec un glossaire à la fin. Néanmoins, ce qui est particulier dans ce découpage, c'est l'esthétique titrologique adoptée pour désigner les différentes unités narratives. Comme cela se présente déjà chez certains écrivains devanciers comme Ahmadou Kourouma¹⁹, les 24 nouvelles de Couao-Zotti sont titrées par des proverbes, énoncés parémiologiques qui sont des

¹⁹ Dans *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, les différents chapitres sont intitulés par des énoncés parémiologiques. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), chacun des découpages narratifs qui constituent les six parties intitulées *Veillée*, débute et même finit avec des proverbes.

condensés de la pensée. Dans la préface à l'étude consacrée aux proverbes et énoncés sentencieux, Julia Sevilla Munoz définit la parémiologie comme:

[...] énoncés sentencieux ou parémies (proverbes, dictons, sentences, maximes, phrases proverbiales, etc.) renferment la sagesse populaire, sous forme de phrases laconiques et faciles à mémoriser qui sont passées de génération en génération par le truchement de la tradition orale, mais aussi de la tradition écrite, grâce aux collections, aux florilèges, aux recueils alphabétiques et autres documents écrits, soit à caractère religieux, comme la *Bible* ou le *Coran*, soit à caractère littéraire, comme les *Fables*.²⁰

Ainsi, l'énoncé parémiologique, qui se présente généralement sous formes de phrases laconiques, a une valeur pédagogique et est un vecteur de l'éthique sociale et de la philosophie humaine. On se rappelle que Jean de La Fontaine, dans ses *Fables*²¹ qui sont des reprises des textes d'Ésope, a remis à l'ordre du jour dans la société française la force de la pensée proverbiale. Ces fables s'achèvent généralement sur un énoncé parémiologique, ou dans certains rares cas, commencent par des proverbes qui, à eux seuls, résument toute la complexité et le bon sens de la vie et promeuvent l'éthique sociale. L'importance des proverbes s'explique aussi, au-delà de leur brièveté, par leur pouvoir et leur capacité de contourner l'interdit²². En ce sens, l'énoncé proverbial s'impose comme une litote²³ de la pensée dont on a recours pour rendre les idées plus percutantes dans une formule brève et mnémotechnique.

Ces énoncés parémiologiques ont une valeur capitale dans les sociétés africaines essentiellement dominées par la tradition orale²⁴. Celles-ci font recours à ces énoncés dans la transmission de la sagesse, comme processus pédagogique et didactique et aussi pour donner une force à la rhétorique. Dans son récit *Le Maître de la parole*²⁵, Camara Laye, à travers la figure du griot, Kouma Lafolo Kouma, invite à repenser le pouvoir et le savoir incarnés par les griots dans leur art de transmettre l'histoire par des formules parémiologiques qui retiennent

²⁰ Michel Quitout (ed), *Proverbes et énoncés sentencieux*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.7.

²¹ La fable, ou « apologue » est définie comme « un petit récit allégorique qui renferme une vérité morale. » Abbé Vincent, *Théorie des genres littéraires*, Paris, J. De Gigord, 1942, p. 168.

²² Par exemple la fable « Le loup et l'agneau », (fable 10) qui oppose un personnage plus puissant à l'autre plus faible dans la société, et dont l'énoncé sentencieux « la raison du plus fort est toujours la meilleure » (fable 10, p.), fait allusion au rapport de pouvoir entre le Roi et les citoyens français ordinaire pendant au règne du Roi Louis XIV. Le pouvoir du loup contre l'agneau est une force brute et aveugle qui ne triomphe pas de l'intelligence.

²³ La litote: se servir d'une expression qui dit moins pour en faire entendre plus. Ref : Bernard Dupriez, *Gradus* : Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, Edition 10/18, 1984, 277.

²⁴ Comme le souligne Claude Tankwa Zesseu dans sa thèse de doctorat, *Le Discours proverbial chez Ahmadou Kourouma*, Université de Toronto, 2011, « l'auteur (Kourouma) affirme avoir pris la liberté et s'être fait un point d'honneur de puiser dans le fond culturel oral de son peuple : « Je n'avais pas le respect du français qu'ont ceux qui ont une formation classique. [...] Ce qui m'a conduit à rechercher la structure du langage malinké, à reproduire sa dimension orale [...] », p. 4.

²⁵ Camara Laye, *Le Maître de la parole*, Paris, Plon, 1978.

l'attention ou qui marquent les esprits. Il est à remarquer par ailleurs, que la force et l'importance de ces énoncés parémiologiques ne sont pas une spécificité de l'Afrique. Dans la plupart des civilisations anciennes, l'énoncé parémiologique est le fondement de l'éducation, de la transmission des lois et des normes sociales. Ainsi selon Michel Quitout :

Les Grecs déjà collectaient des proverbes et des énoncés sentencieux et avaient pour le proverbe un intérêt tout particulier. Il avait, en effet, un tel prestige qu'on l'écrivait sur les monuments publics, sur les bornes de chemins afin d'instruire les voyageurs et leur apporter une aide sous forme de sagesse et de vérités morales.²⁶

En Afrique, plus particulièrement, l'énoncé parémiologique fonde la sagesse, parce qu'il est le lieu où se conserve et se transmet l'histoire, la morale et la connaissance. Et c'est à raison que beaucoup de romanciers s'y réfèrent dans leurs œuvres comme une esthétique singulière de la narration. Que ce soit avec les premiers romanciers de langue française comme Felix Couchoro dans *L'Esclave*²⁷, Seydou Badian dans *Sous l'orage*²⁸, Sembène Ousmane avec *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), et plus tard ceux de la période après les indépendances comme Charles Nokan avec *Violent était le vent*²⁹, Yambo Ouologuem avec *Le Devoir de violence* (1966), Ahmadou Kourouma avec *Les Soleils des indépendances* (1968), Francis Bebey avec *Le Fils d'Agatha Moudio* et Amadou Hampâté Bâ dans *L'Étrange Destin de Wangrin* (1973), les proverbes reviennent des fois de manière inattendue pour légitimer le point de vue d'un personnage, contextualiser une pensée ou pour rendre légitime un savoir. Certains ont recours à la valeur onomastique de certaines dénominations qui en soi sont des énoncés parémiologiques. On peut référer, dans ce domaine, aux travaux de Maximilien Quenum, *Au pays des Fons, Us et coutumes du Dahomey*³⁰, Pierre Alexandre, « Sur quelques problèmes pratiques d'onomastique africaine, toponymie, anthroponymie, ethnonymie »³¹, Albert Gandonou, *Le Roman ouest africain de langue française : Étude de langue et de style*³², et l'étude de Kalonji Zezeze, « Éléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-rire* de Henri Lopes »³³. À cet égard, les noms comme énoncés parémiologiques constituent un degré d'absolu de la pensée. Il n'est donc pas étonnant que F. Couao-Zotti dont les œuvres

²⁶ Michel Quitout, *Op. Cit.*, p. 9.

²⁷ Felix Couchoro, *L'Esclave*, Paris, Éditions de la Dépêche, 1929.

²⁸ Seydou Badian, *Sous l'orage, suivi de la mort Chaka*, Paris, Présence africaine, 1957.

²⁹ Charles Nokan, *Violent était le vent*, Présence Africaine, 1966.

³⁰ Maximilien Quenum, *Au pays des Fons, Us et coutumes du Dahomey*, Paris, Larose, 1938

³¹ Pierre Alexandre, « Sur quelques problèmes pratiques d'onomastique africaine, toponymie, anthroponymie, ethnonymie », dans *Cahier d'étude africaine*, Vol. 23, No. 89/90, 1983, pp. 175-188

³² Albert Gandonou, *Le Roman ouest africain de la langue française: Étude de la langue et de style*. Paris: Karthala, 2002

³³ Kalonji Zezeze, « Éléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-rire* de Henri Lopes », dans *Peuples noirs, peuples africains*, 1984, Vol. 37, pp. 30 – 54.

s'inscrivent beaucoup plus dans le socio-politique africain, recours volontiers à cet usage de la parole ou cette singularisation de la pensée sociale.

Par ailleurs, il est à remarquer que bien que ces énoncés sentencieux soient sujets à des interprétations subjectives, toutes les interprétations convergent vers le même but. Et si Florent Couao-Zotti recourt à cette esthétique, cela signifie que d'un côté, il donne à la parole ou au discours dans son œuvre, cette force de captiver la mémoire, de rendre saisissable la pensée sociale et de transmettre des formes d'éthique sociale. Loin de chercher à faire de la littérature le vecteur d'un savoir, il fait de chaque énoncé parémiologique qui compose le texte, dans sa caractéristique de discours sans fin, des romans dans le roman. Les 24 unités narratives sont chacune introduite par un proverbe qui préconise une morale, une éthique sociale. Le tableau suivant donne un aperçu de la typologie des énoncés paramiologiques et de leur interprétation possible dans la trame narrative du roman.

Tableau des titres-proverbes et leur interprétation (Tableau 1)

N	Titre/Proverbe	Interprétation possible /sens	Problématique/thème
N1	Le coassement de la grenouille n'empêche pas l'éléphant de boire	Le pouvoir de chacun a ses limites	Pouvoir
N2	Qui a des œufs dans son panier doit éviter de courir	Il faut être prudent quand on traite avec des choses délicates	Prudence
N3	C'est en voulant s'asseoir qu'on connaît l'utilité des popotins	On ne se rend compte de la nécessité d'une chose que lorsqu'on veut l'utiliser	Responsabilité/ importance
N4	Le grain de maïs a beau courir, il finit toujours sa course dans le bec du coq	Il est difficile à l'être humain d'échapper à son sort.	La prédestination
N5	Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire	Ne parle pas des problèmes des autres sans au préalable	Conseil (qualité et défaut)

		connaître les tiens propres.	
N6	Qui veut avaler un coco fait confiance à son anus	Toute action est basée sur une motivation	Pouvoir
N7	Si tu cherches ton mouton et que tu en retrouves les entrailles, contente-t'en !	A défaut de ce qu'on veut, on se contente de ce qu'on a	Conseil
N8	Tous les coqs qui chantent ont d'abord été des œufs	Toutes les grandes réalisations commencent avec un premier pas	Conseil/humilité
N9	Si tu as échappé au crocodile en te baignant, prends garde au léopard qui t'attend sur la berge	Il faut être toujours prudent même si on se croit en sécurité	Conseil/precaution
N10	Quand le rythme de la danse change, on ajuste ses pas	On doit s'adapter aux changements de notre milieu	Conseil/etiquette sociale
N11	On ne piétine pas deux fois les testicules d'un aveugle	On doit savoir profiter d'une occasion quand elle se présente	Conseil
N12	Les oreilles ont beau être grandes, elles ne dépassent jamais la tête	La forces d'un individu ne peuvent jamais dépasser celles de sa société	Pouvoir
N13	Il faut s'approcher de la poule pour savoir si elle a des oreilles	Il ne faut rien affirmer sans preuve	Prudence/Précaution
N14	Il ne faut pas bêler quand la chèvre est là	Il ne faut pas chercher à faire ce qui n'est pas de sa responsabilité	Responsabilité/pouvoir
N15	La brebis broute l'herbe là où on l'attache	On faut tirer le maximum d'avantage de chaque occasion qui se présente	Destin

N16	Celui qui cache sa nudité à laalebasse de bain ne sera jamais propre	On ne recevra pas d'aide si on ne présente pas les problèmes qu'on a	Vulnérabilité
N17	Le fleuve fait des détours parce que personne ne lui montre le chemin	On se cherche quand on n'a pas de guide	Précaution
N18	Deux léopards ne se promènent pas dans la même forêt	Deux forces ne se partagent pas le même espace/ Le pouvoir ne se partage pas.	Pouvoir
N19	Quand on a qu'une lance, on ne s'en sert pas contre le lion	Quand on n'a pas les moyens, on ne prend pas certains risques	Conseil/precaution
N20	Aussi loin que va le jet d'urine, il finit toujours sa course entre les jambes	On ne peut jamais échapper à son origine	Prédestination/destin
N21	Il faut pouvoir vivre assez longtemps pour voir tout et le contraire de tout	L'expérience vient avec le temps	Le paradoxe du monde
N22	Celui qui se baisse pour voir le postérieur de son voisin ne sait pas qu'il expose le sien à tout le monde	Qui trahit, se trahit lui-même	Vulnérabilité
N23	C'est goutte à goutte que le vin de palme remplit la gourde du paysan	Le développement se fait progressivement	Patience/perseverance
N24	Il n'y a que le ciel qui voit le dos de l'épervier	Nul n'est détenteur du pouvoir absolu	Pouvoir

Du point de vue du découpage narratif, les 24 énoncés sentencieux qui annoncent les différents chapitres du récit, proposent un autre niveau de lecture de l'œuvre basé sur les différents pôles thématiques de l'histoire. Sur la base de leur contenu éthique, moral, voire philosophique, les

différents énoncés parémiologiques qui constituent le récit de *Si la cour du mouton est sale*, peuvent se regrouper en cinq catégories.

Tableau 2

	Axe thématique	Nouvelles types
T1	Pouvoir/puissance	N1, N6, N12, N18, N24,
T2	Destin/vulnérabilité	N4, N15, N16, N17, N20, N22
T3	Responsabilité/importance	N3, N14,
T4	Patience/prudence/précaution	N2, N13, N17, N19, N23
T5	Conseil général	N5, N7, N8, N9, N10, N11, N21

À la lecture du tableau ci-dessus, il apparaît que ce qui se présente comme une répétition (par exemple avec N1, N6, N12, N18, N24), est au fond l'expression même de la polysémie des proverbes; l'impossible délimitation de frontières entre un proverbe et ses variantes. On peut en déduire que ces micro récits ne le sont qu'au niveau de la structure même, ou de la forme, mais qu'au niveau du fond, ils convergent tous vers les préceptes moraux qui constituent les fondements de la société diégétique (de l'œuvre). Par ailleurs, cette convergence thématique confirme, dans ces énoncés parémiologiques, le niveau d'interaction qu'ils entretiennent entre eux pour, d'une part, assurer une certaine cohésion du texte, d'autre part, l'impossible délimitation même du récit fictionnel. Ici, les fausses nouvelles (les chapitres) introduites par ces faux titres (les proverbes), ne sont pas des explications ou des prolongements de ces titres, mais des univers autonomes, qui même dans certains cas, n'entretiennent aucun lien avec les titres. Dans la narratologie, le titre est supposé être un indice de lecture, alors que dans le texte de F. Couao-Zotti, il se comporte comme un genre en soi. Il s'agit des maximes très à la mode au XVIIIe avec François de La Rochefoucauld³⁴, et Jean de La Bruyère³⁵. Ainsi, dans ce roman de Couao-Zotti, la notion même de roman devient beaucoup plus complexe, parce qu'il est traversé de bout en bout par 24 formes brèves dont la lecture oriente des lectures multiples même des différentes nouvelles. Chacune de ces formes brèves, met les récits qu'elle introduit, à l'épreuve d'une triple question. Faut-il voir dans la fausse nouvelle une illustration du proverbe introductif ? Quel genre de relation peut-on établir entre ces deux récits ; la forme

³⁴ Il s'agit de l'ouvrage fameux de François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, publié pour la première fois en 1664, où il rassemble un grand nombre de maximes et sentences. L'ouvrage a connu plus d'une quinzaine d'éditions. Entre l'édition de 1664, contenant 189 maximes et celle de 1693, contenant plus de 400 maximes, chacune des éditions est marquée par une augmentation de maximes.

³⁵ Jean de La Bruyère est connu pour son ouvrage, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* publié en 1688 et dont le contenu, un ensemble de brèves pièces littéraires, ont une portée parémiologique.

brève et la fausse nouvelle ? Et, quelle approche interprétative adopter pour une lecture de ce roman qui mélange tradition orale et récit littéraire ? Jaap Lintvelt, dans l'introduction à son *Essai de typologie narrative*, reconnaît à la narration des potentialités infinies, aussi bien au niveau de la typologie des formes que des sens du récit. Il estime que :

La narration connaît des modalités infinies, parmi lesquelles chaque texte narratif littéraire implique un choix original et riche de sens. Ces modalités infinies sont, cependant, susceptibles d'être réduites à un nombre limité de formes narratives fondamentales ou types narratifs.³⁶

Le monde romanesque que propose F. Couao-Zotti, est un monde ouvert dans lequel les frontières du genre romanesque comme récit organisé demeurent inaccessibles. En effet, si on prend le roman comme « un genre littéraire particulier, [...] récit en prose d'une action fictive servant de cadre à la peinture des mœurs »³⁷, comme le définit Abbe Vincent, il se pose alors la question de l'importance et du rôle à assigner à ces nombreux récits parémiologiques qui, dans leurs formes fragmentaires, constituent des totalités absolues.

Florent Couao-Zotti semble, dans un premier temps, recourir à ces formes sentencieuses, pour d'une part, nourrir son texte de cette richesse de l'oralité³⁸, qui fascine tant les lecteurs depuis *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Contrairement à l'oralité du récit, préconisée par Henri Meschonnic³⁹, ou à la présence des termes et des effets de la parole parlée qui caractérise l'oralité classique (voir Walter Ong : 1982), Couao-Zotti, juxtapose, en ce qui le concerne, un genre de l'oral, le proverbe, et le genre classique de la nouvelle pour constituer un roman. Conçus comme des codes destinés à être décodés, les énoncés sentencieux éveillent la curiosité du lecteur, tout en lui rappelant des règles sociales

³⁶ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, Jose Corti, 1981, p.11

³⁷ Abbé Vincent, *Op. Cit.*, p. 273.

³⁸ Il est important de préciser le sens que le discours critique donne au concept de l'oralité. Selon Isidore Okpewho dans son essai sur la littérature orale en Afrique subsaharienne, « [...] les textes oraux des Africains ont non seulement un haut niveau de création stylistique et esthétique, mais encore une grande richesse de pensée philosophique », (*La Littérature orale en Afrique*, Bibliothèque d'orientation Mentha, 1992). Notons que Walter Ong dans son étude sur l'oralité, fait une description de ce qu'il appelle oralité primaire. Selon lui, « in primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral occurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulatory expressions, in standard thematic setting [...], in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic form ». (*Orality and literacy*, London, Methuen 1982, P. 35)

³⁹ La conception de l'oralité chez Henri Meschonnic, est celle qui la présente comme « le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit le discours ». Pour lui, c'est un phénomène qui « apparaît mieux dans ces textes portés d'abord par la tradition orale, avant d'être écrits ». Dans ce sens, l'oralité pour lui déborde largement les territoires de la tradition orale et de la littérature orale. Elle englobe le discours dans son ensemble, parlé et écrit, et tout ce qui entre dans leur production. (*Critique du discours, anthropologique historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, pp. 280-281).

qui n'ont rien de fictionnel. Par cette démarche, l'auteur met le lecteur à la croisée du réel et du fictionnel, de l'éthique et de l'esthétique. Dans un second temps, cette conjonction de différents registres et de différents genres, porte le récit à une dimension de l'universel qui est le propre de l'énoncé parémiologique comme le fait valoir Michel Quitout :

Certaines parémies qu'utilisent les peuples pour se caractériser les uns les autres portent, en effet, la marque de la facétie, de la dérision, ou de l'ironie. Le langage parémiologique de ce type fait partie d'un sociocentrisme universel qui demeure un exutoire par où s'épanchent, s'amenuisent et se dissolvent des angoisses de toutes natures d'hommes trop à l'étroit dans leurs frontières personnelles, sociales ou culturelles.⁴⁰

Comme c'en est souvent le cas dans les récits parémiologiques, ces faux titres de Couao-Zotti, entretiennent un rapport particulier avec le bestiaire, ce qui pourrait porter à s'attendre à la lecture des contes qui, comme genre, affectionnent le bestiaire. En somme, cette profusion du bestiaire et cette fausse attente, créent un flou narratif qui brise les frontières entre le roman récit autour d'un protagoniste et le conte qui utilise des instances anthropomorphiques. Ce que l'on pourrait retenir de cette démarche de l'écrivain de créer de fausses attentes de lecture avec cette disposition de son texte qui alterne proverbe et récit, c'est la recherche d'une esthétique de la transfictionnalité qui fait naviguer le lecteur entre divers univers. Les différents protagonistes, à savoir Smain, Sylvana, Rockya... que l'on trouve dans les différentes fausses nouvelles qui constituent les récits, marquent une frontière nette avec le bestiaire qui domine les formules proverbiales.

Tableau 3 : Instances principales bestiaires et humaines des récits

	Instances parémiologiques	Instances des nouvelles
N1	1 Grenouille, éléphant	Smain, Mathias, Saadath
N 4, 8 & 13	coq, poule	Smain, Sylvana, Saadath
N 5 & 7	5 7, Mouton, 5 porc	Santos, Kakanakou, Sylvava, Mouf
N 9 & 18	9, 18 Léopard, 9 crocodile	Sylvava, Mouf, Smain, Rockya
N 14	chèvre	Santos, Kakanakou
N15	Brebis	Sylvava

⁴⁰ Michel Quitout, *Op. Cit.*, p. 12.

N 19	lion	Santos, Kakanakou, Smain, Samuel (SDK)
N 24	épervier	Samuel (SDK), Santos, Kakanakou, Smain, Sylvava, Rockya, le chef

Le tableau ci-dessus montre à quel point le récit de Florent Couao-Zotti illustre cette problématique des frontières délibérément portée à un niveau esthétique très travaillé. En effet, le découpage narratif proposé par l’auteur, démontre comment la poétique de la frontière est poussée jusqu’à un niveau où il ne s’agit pas seulement de brouiller les frontières entre des genres, mais également entre des registres de langue, entre l’oral et l’écrit, entre la pensée sociale et le fictionnel, et entre l’éthique et l’esthétique.

3.1.1.2. Fausses autonomies textuelles

L’acception qu’on peut donner à l’autonomie textuelle est celle d’un texte qui se suffit à lui-même, qui peut être lu comme un texte indépendant d’un autre. À cet égard, un texte caractérisé de fausse autonomie est celui qui donne l’impression d’indépendance dans un ensemble sans pour autant l’être. C’est cette fausse indépendance qui caractérise les découpages narratifs dans *Le Chercheur d’Afrique* d’Henri Lopes. Contrairement au roman de Florent Couao-Zotti, *Si la cour du mouton est sale...*, le découpage narratif chez Henri Lopes ne fait pas appel à des titres qui en donnent une orientation de lecture. Ici, dans *Le Chercheur d’Afrique*, le récit est fortement morcelé sans titres ni indications numériques pour introduire les séquences. Au total, le récit est composé de 97 séquences sur les 313 pages, soit une moyenne de 3 pages par séquence. Dans *Le Pleurer-rire* publié huit ans auparavant, Lopes se refuse à la linéarité narrative. Ce qui signifie que le récit n’épouse pas l’historicité des événements mais se laisse aller à l’imagination fantaisiste du narrateur.

Mais contrairement au récit du *Pleurer-rire* qui se focalise sur des thèmes socio-politiques, *Le Chercheur d’Afrique*, aussi bien que les autres romans de Lopes qui vont être publiés plus tard, se focalise, comme l’observe Patrick Corcoran, sur « un examen des questions philosophiques plus larges, notamment celles qui ont trait à l’identité personnelle et culturelle »⁴¹. L’histoire est simple. André Leclerc, après avoir passé son enfance dans son pays

⁴¹ Patrick Corcoran, *Op. Cit.*, p. 7.

natal, quelque part en Afrique Centrale, s'embarque pour l'Europe, précisément en France où il va terminer ses études. Il y trouve du travail et tout porte à croire que son avenir est assuré. Néanmoins, une question plus profonde le taraude. Celle de la recherche de son père, un certain Leclerc. Commence pour lui une quête, qui devient le principal ressort de la narration. Celle-ci commence *in media res*, au moment où André arrive en France. Dès lors, le récit se présente sous une forme brisée, alternant des séquences qui portent sur son enfance, ses moments d'étude, sa rencontre avec Fleur, la rencontre avec le docteur, et ses moments de doutes et de réflexion philosophique et éthique.

Ce sont ces différentes étapes que le récit essaie de mettre en scène par des segments narratifs que nous nous proposons d'appeler fausses autonomies textuelles. En effet ce sont des unités narratives disparates qui, a priori, ne semblent entretenir aucun lien entre eux. Mais mises ensemble, et quel que soit l'ordre adopté, elles reconstituent la vie du personnage dans son intégralité à travers 3 grands moments : le moment du manque, les péripéties de la quête, le dénouement. La réflexion s'appuie ici sur les recherches du folkloriste russe Vladimir Propp, notamment dans son ouvrage, *Morphologie du conte*⁴² pour une analyse de ce qu'on peut appeler le parcours d'André Leclerc.

Certes, l'étude de Propp porte sur le conte, mais il reste que certaines des 31 fonctions⁴³ qu'il analyse peuvent permettre de mieux appréhender la fausse autonomie textuelle dans le récit, surtout, pour mieux comprendre la 'quête du père' qui caractérise le personnage d'André Leclerc. Le récit de Lopes n'a donc rien d'un conte, mais les aventures du personnage rappellent de loin, celles de certaines figures très connues du conte, notamment Aiwa dans *Le Pagne noir*⁴⁴ de Bernard Dadié. Tout comme le personnage du conte de Dadié qui souffre de l'absence de sa mère, André Leclerc est devenu l'objet de raillerie de ses camarades de jeu aussi bien que des habitants du village par le fait qu'il ne connaît pas son père. Et c'est là le manque que le personnage tentera, à travers des aventures, de combler, en se lançant à la quête du père inconnu.

⁴² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit par Marguerite Derrida, Paris, Seuil, 1965.

⁴³ Dans la *Morphologie du conte*, Propp établit une liste de 31 fonctions à la suite d'une analyse d'un corpus d'une centaine de contes merveilleux de la tradition russe. Il entend par "fonction" l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Ces fonctions sont organisées en 2 grandes séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial, jusqu'à sa réparation finale. De la première fonction, absence, à la septième, complicité, Propp parle de séquence préparatoire. La première séquence est constituée de la fonction 8, manque ou méfait, à la fonction 18, victoire sur l'antagoniste. La deuxième séquence commence avec la fonction 19, réparation du méfait, jusqu'à la fonction 31, mariage ou accession au trône.

⁴⁴ Bernard Dadié, *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.

- Le manque du père

Le manque du père est une situation cruciale que vit le personnage et que plusieurs micro récits vont essayer de mettre en valeur. Ces micro récits qui représentent le manque qu'éprouve le protagoniste et qui, dans une certaine mesure, éveillent chez lui le désir de la quête de son père sont ceux des pages suivantes :

- pages 38 à 41 (unité 12) où, à cause de son teint, on ignore son origine comme on le voit même chez « Kani [sa fiancée qui,] la première fois, [le] pris pour un Antillais »⁴⁵.

- pages 44 à 50, (unité 14) où, partout où il va, les gens portent sur lui des regards curieux ; ceci le mène à réagir en insultant « les regards grossiers braqués sur [sa] peau »⁴⁶.

- pages 64 à 68 (unité 20) qui porte sur le départ pour la Métropole du Commandant Leclerc, moment ultime de l'éloignement du père annoncé dans les propos d'un des accompagnateurs du commandant : « Docteur, il est l'heure de se mettre en route ! »⁴⁷. Il y a également les textes 36 [pages 112 à 113], 41 [pages 126 à 130], 58 [pages 180 à 183], 70 [pages 219 à 222], et 80 [pages 247 à 252], où le protagoniste est tantôt l'objet de railleries de la part de ses camarades, tantôt il est inquiet des regards curieux portés sur sa peau, ou même la difficulté qu'ont les gens à lui associer une origine. Le manque du père est l'élément perturbateur autour duquel les différentes péripéties vont s'organiser. Pour mettre un terme à ces regards moqueurs afin de se sentir partie intégrante des siens, Leclerc se met en devoir de retrouver ce père dont l'absence bouleverse sa vie et le monde autour de lui.

- La recherche du père

Chez André Leclerc, il y a une conscience de la différence qui va le pousser à rassembler les morceaux de son propre Moi. Et si déjà il nourrit l'idée de retrouver ce père, c'est surtout la conférence prononcée par un certain Dr. Leclerc qui va le lancer définitivement sur les traces du père. Dans la structure narrative, ce sont les séquences des pages 9 et 10, 14 à 15, 20 à 21, 36 à 37, 42 à 43 qui portent, partiellement ou entièrement, sur la conférence. Leclerc se rappelle cet ultime moment :

Nous sommes peu nombreux à l'écouter dans cette salle de cinéma de quartier [...].
Assis au dernier rang, dans la pénombre sous le balcon, [...] c'est par hasard, en

⁴⁵ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 38

⁴⁶ *Ibid*, p. 47.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 67.

feuilleter hier soir un journal local que j'ai été informé de la conférence du docteur Leclerc.⁴⁸

Ainsi débute la recherche du père, ponctuée d'un ensemble de séquences qui montrent progressivement les étapes traversées en vue d'atteindre cet objectif. Certaines unités narratives notamment celles des pages : 26 à 31 (unité 7), 51 à 54 (unité 15), 60 à 63 (unité 19), 90 à 91 (unité 27), 92 à 94 (unité 28), et de 114 à 115 (unité 37) entre autres portent essentiellement sur des efforts pour retrouver ce père. On remarque dans cette distribution des unités narratives, qu'il y a un désir de dissémination qui fait que chaque unité narrative correspond à un moment précis dans la recherche du père sans qu'il y ait une véritable progression. Il est à noter que la recherche du père se concrétise par les récits d'autres protagonistes du roman tels que le Dr. Leclerc, l'oncle Ngantsiala, la mère d'André, Ngalaha. Par ailleurs, les aventures et recherches dans les archives du protagoniste principal André Leclerc lui-même, participe de cette recherche du père.

- Les récits sur le Dr. César Leclerc

Ancien administrateur colonial, le Dr. César Leclerc est un « médecin militaire » passionné d'anthropologie. Ces recherches dans ce domaine portent sur les régions du Bas et du Moyen-Congo, notamment celles des Batéké et de l'Alima d'où est originaire André Leclerc. Pendant le séjour du Dr. Leclerc en Afrique, dans certains pays comme le « Cameroun [...] Tchad [...] Congo » (p.212), il aurait vécu avec une femme africaine, Ngalaha, dont le fils est André Leclerc. Portant donc le même nom que ce médecin militaire de qui il a certains souvenirs flous d'enfance, souvenirs corroborés dans une certaine mesure par les récits de l'oncle et de la mère qui faisant allusion à sa « ressemblance avec le commandant » (p.13), André Leclerc, le narrateur-protagoniste a toutes les raisons de croire que l'administrateur colonial en question est son père. Avec cette conviction, il s'engage dans des recherches « à Paris, dans les archives du ministère de la France d'Outre-Mer » et tombe sur certaines de ces récits et publications comme les études sur « *La Trypanosomiase chez les Batékés du Moyen-Congo, [...] [et] les Mythes et Croyances des indigènes de la région de l'Alima* » (p. 26). Ces récits du Dr, présentés à travers le narrateur comme découverte de ses recherches, se démarquent généralement des autres récits par les italiques comme on peut le voir dans les citations suivantes :

Non seulement j'ai relu plusieurs fois de suite *les Carnets de voyages* de César Leclerc, mais encore j'en ai recopié certains passages. De cette lecture date sans

⁴⁸ Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990, pp. 9-10.

doute mon premier intérêt pour l'histoire.⁴⁹ « *Eh bien ! j'y suis allé, dans ce Mayomba ! J'ai gravi les pentes assez raides de ses montagnes ; je me suis hardiment enfoncé dans ses sinuosités boisées ; j'ai traversé nombreux cours d'eau qui le sillonnent et qui, je dois le dire, sont de la plus grande ressources [...]*⁵⁰

Ainsi présentée, cette citation, aussi bien que la séquence, semble être un univers autonome, n'ayant aucun lien avec le récit de la recherche du père. Cette situation d'autonomie impose une séparation, une frontière entre la quête du père et le récit de Leclerc qui ne donne pas d'indications précises sur l'origine de son auteur et comment le trouver. On peut voir dans ce texte (où il apprend des mémoires même de celui dont il cherche les traces) un récit dans le récit où se met en scène des voix multiples pour véhiculer le contenu pluridimensionnel de la fiction de Lopes. Comme le remarque Justin Bisanswa dans son article, « Le Tapis dans l'image. Je est un autre », la production romanesque de Lopes est lieu où se croisent et se confondent les histoires.

Grace à la polyphonie, le cadre de la poéticité lopesienne éclaté ; l'écriture peut annexer d'autres configurations génériques : la narrativité du roman ainsi que la dramaturgie théâtrale trouvent place dans le texte qui absorbe, sans exclusive, des fragments de matériaux hétérogènes. [...]. Le roman est pour lui un surgenre ou un terrain transgénérique où s'éprouvent et se confrontent les pratiques du texte [...].⁵¹

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, l'action de la quête du père se développe par une superposition de plusieurs récits. Les idées dans les textes qui racontent le récit du Dr. Leclerc, loin de la fascination de la recherche du père, présentent plutôt l'idéologie que représente le Dr. L'écrivain se sert de ces textes pour porter un jugement sur la vision du monde que les anthropologues et ethnologues coloniaux avaient sur la société africaine de la période (pré)coloniale. Cette assertion trouve un appui dans les différentes séquences qui présentent le récit du Dr, et dont les pages sont les suivantes :

- Pages 26 à 31 (séquence 7), qui se consacre à la découverte du Dr. Dans cette séquence le narrateur nous fait écouter les pensées du Dr. anthropologue. Il nous mène à la découverte de certains de ses travaux à travers un travail intertextuel et de persiflage⁵² qui nous parvient par une longue citation à la page 27. Il se révèle par cette référence intertextuelle que le narrateur semble avoir mis la recherche du père de côté pour se concentrer plutôt sur le passé colonial. Sa quête se transforme en un regard critique sur le passé colonial. Le regard que Lopes porte

⁴⁹ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p.51.

⁵⁰ *Ibid*, p.27.

⁵¹ Justin K. Bisanswa, « Le Tapis dans l'image. Je est un autre », dans André-Patient Bokiba et Antoine Yila (dirs), *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 171 – 187.

⁵² On retrouve déjà dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, ce travail de persiflage avec Jacques le fataliste de Diderot, un texte présenté en italiques comme le récit du Dr Leclerc.

sur le passé colonial de l’Afrique à travers les travaux du Dr. Leclerc rappelle les analyses de Kusum Aggarwal, dans son article « Europe et Afrique : les enjeux d’une confrontation de Marcel Griaule à Hampaté Bâ »⁵³, où il examine les contradictions qui caractérisent le discours occidental sur les sociétés et cultures africaines. L’analyse le mène à établir qu’il existe une relation de complicité entre l’informé et l’informateur dans la constitution de l’africanisme occidental, et que ce sont les informateurs, les sujets africains, qu’il faut considérer comme étant à la source de ces histoires écrites par les agents coloniaux. En évoquant les textes du médecin Leclerc, Henri Lopes se positionne donc comme réparateur de certaines visions erronées, servant, ce faisant, d’agent réconciliateur entre deux temps ; colonial et postcolonial, entre deux mondes ; africain et occidental et les diverses visions portées sur eux.

- Page : 60 à 63 (séquence 19) : tentative de prise de contact avec le Dr. Si dans les séquences précédentes c’est le Dr. Leclerc qui fouille les territoires du continent africain dans la période coloniale, il y a un renversement de rôle dans ces séquences-ci où c’est le fils qui fouille le territoire français à la quête d’un lien familial dans la période postcoloniale. Après les recherches sur le Dr. et ses travaux, André Leclerc poursuit sa quête dans l’annuaire téléphonique pour trouver l’adresse et le numéro de téléphone pour pouvoir le contacter. Ces tentatives, qui se répètent dans d’autres séquences (36 ; pages 112 à 113), ne donnent aucun résultat au début car « le numéro du docteur Leclerc sonnait [toujours] occupé » (p. 60). Il se confronte donc à un véritable obstacle où la France, qui était un espace de rêve, devient la frontière qui l’empêche d’atteindre son objectif.

Les séquences 27 (pages 90 à 91), 37 (pages : 114 à 115), et 73 (pages : 228 à 230), portent aussi sur les travaux du docteur, notamment les *Carnets de voyage*, au-delà des travaux scientifiques présentés dans la séquence 7. Dans la séquence 27, le narrateur évoque les « détails précis et captivants sur la colonie du Moyen-Congo » que comportent les « Carnets de voyages du médecin Leclerc » (p. 90). Dans la séquence 37 (pages 114 à 115), le narrateur va encore dans les souvenirs de voyage du Dr. et le suit à la trace par rapport à ses propres carnets. Il y a ici une approche de la pensée intime du Dr. qui passe par les carnets. Il présente la description de certaines pratiques coutumières des peuples du Moyen-Congo. Le narrateur se présente donc comme chercheur sur le Dr. dont il connaît les passions. Il semble admirer

⁵³ Kusum Aggarwal, « Europe et Afrique : les enjeux d’une confrontation de Marcel Griaule à Hampaté Bâ », dans Papa Samba Diop et Sélom K. Gbanou, (dirs), *Op. Cit.*, pp. 163-178.

l'amour que celui-ci a pour le peuple Batéké et de l'Alima dans son effort de se démarquer des clichés :

Outre sa passion pour les statuettes, les masques et les fétiches qu'il collectait au cours de ses tournées dans l'Alima, sur les plateaux tékés et sur la rive droite du Congo, le médecin César Leclerc fait, dans ses *Carnets de voyages*, des annotations sur nos chants qui diffèrent des clichés répandus dans la littérature coloniale d'alors et d'aujourd'hui.⁵⁴

Dans l'évocation des carnets, le narrateur laisse apprécier la sincérité du Dr. par rapport aux rites et coutumes du peuple Batéké. Ce qu'on peut apprendre des récits du Dr., ce ne sont pas des informations directement liées à la recherche du père, mais des informations d'un ancien administrateur devenu personnalité importante en France et ses connaissances du terrain africains, situation créée par le narrateur pour pouvoir parler de cette époque coloniale et la divulgation des mœurs et coutumes de certains peuples autochtones. C'est ainsi que la recherche du père devient chez Lopes un 'faux' projet pour aboutir à la réorientation de la relation Afrique/Occident sur une nouvelle piste, celle de la tolérance et de la réconciliation. Cette réorientation brise la frontière manichéenne de l'autre 'étranger' qui a pendant longtemps régit les relations entre les anciennes colonies et le pays colonisateur.

- Les récits de l'oncle

Le personnage de Ngantsiala est l'oncle maternel du protagoniste-narrateur André Leclerc. Il initie son neveu à aller à la source du savoir ancestral, mais surtout lui apprend l'humilité pour mieux recevoir ce savoir des vieux car, affirme-t-il, « l'odeur d'un ancien qui a vu se coucher de nombreux soleils porte chance et fait avancer dans la sagesse » (p.51). Ngantsiala a plus confiance à la mémoire orale qu'à l'écrit, aussi cherchera-t-il au début à empêcher son neveu d'écrire les informations qu'il va lui livrer à propos de ce père inconnu. Il intervient dans le récit à un moment où le neveu a déjà beaucoup lu sur celui qui devrait être son père, et c'est pour confronter ces informations, « les témoignages de Leclerc aux souvenirs de Ngantsiala » (p.51), comme il le dit, qu'il va solliciter le savoir de son oncle. Cette confrontation de témoignages traduit l'idée de la subversion de certains discours longtemps tenus sur la société noire. Les récits de l'oncle vont différer des autres récits par le ton et le style parce que sujet s'inscrit beaucoup plus dans la dynamique de l'oralité. Au total, huit différentes unités narratives constituent son récit, essentiellement porté sur les événements historiques qui ont marqués la période coloniale dans le Moyen-Congo. Son récit se démarque

⁵⁴ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 114.

par la vivacité et la dynamique propre au conte avec une forte emphase sur la fonction phatique⁵⁵. Les unités narratives dans lesquelles intervient l'oncle, sont faites de relances de dialogues entre le protagoniste et son oncle qui lui sert d'archive :

J'ai dû relancer plusieurs fois Ngantsiala dans la recherche des origines. Je ferai grâce du long passage où il s'attarde sur le temps du fameux Mbaoum que je pense avoir identifié. – Niain, niain ? – Niain ! Après Mbaoum, ce fut le Commandant Suzanne. C'est par le fleuve que surgit l'homme à la crinière de feu. [...]. Si je peux te le décrire ? Et comment donc ! C'est comme s'il se tenait devant moi. Vois ta tête dans l'écho du regard, c'est sa tête même. La différence est dans la couleur des cheveux. Ta mère t'a donné la nôtre. Les siens étaient rouges.⁵⁶

Dans cette citation, aussi bien que dans la séquence 15 (p.51 à 54), il y a un jeu de la mise en scène de la parole auquel se livre l'auteur en transformant l'oncle et le neveu respectivement en conteur et en public du conte. Cet échange à la fin de la séquence démontre ce fait :

Voici venir le temps où nos enfants seront moins gaillards que les microbes. À notre époque... -Nain ! – Que je répande ma palabre ? – Verse seulement ! – A vous inonder ? – A nous en noyer ! – Tape-là ! – Tape ! Jusqu'au soleil levant ? – Jusqu'à épuisement ! – Cacher la vérité, c'est... - Mauvais ! – Cacher ... - Mauvais ! – Yéhé, héhé, yéhé, héhé !... Et Ngantsiala se mit à égrener le passé.⁵⁷

Le mode de narration adopté pour mettre en relief les interactions entre l'oncle et le neveu s'inscrit dans la dynamique du conte. Dans cette interaction entre le livresque et le mémoriel, la parole devient un rituel de savoir et un médium de ce savoir. On note donc que cette unité textuelle porte essentiellement sur la valeur didactique et mnémotechnique de la parole. Au fait, la séquence se présente comme l'exposition où se révèlent le mode de circulation de la parole, l'objet de cette parole, l'esthétique et la théâtralisation du contenu. Les autres séquences qui vont suivre seront des bribes d'informations sur ce que le narrateur appelle « la recherche des origines » (p.92). On constate que ces séquences, beaucoup plus portées sur l'oralité, sont faites aussi de beaucoup de divagations et, contrairement aux extraits de *Carnets de voyage* du médecin Leclerc, les récits de l'oncle se caractérisent de ces égarements dans d'autres domaines comme « les temps d'hier et les mœurs des villes modernes » (p.53), égarement qui est l'esprit même du récit oral.

⁵⁵ Cette notion de « communion phatique », introduite par l'anthropologue Malinowski pour désigner le fait de maintenir le lien social, est reprise par Roman Jakobson comme « fonction phatique », une des fonctions du langage, et qui vise à établir et à maintenir la communication. La notion devient deviendra plus tard chez Kerbrat-Orecchioni, dans le contexte de l'analyse conversationnelle, l'ensemble des procédés dont use le parleur pour assurer l'écoute de son destinataire. (Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, p.62.

⁵⁶ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 92.

⁵⁷ *Ibid*, p. 54.

- Pages 110 à 111 (séquence 35) : la rationalité dans l'oralité – l'oncle essaie ici de dire à son neveu comment tout ce qui se passe peut s'inscrire « dans l'histoire ancienne des hommes ou dans celle de leurs semblables, les animaux » (p.110). Ainsi tente-t-il de lier les caractéristiques de son neveu à celles du commandant Leclerc décrit dans son récit oral en trouvant, par exemple, dans ses yeux, non les traits « des iris de chat » mais « ceux du lion ». Ici, on dirait que le récit de l'oncle tente d'ouvrir une piste à André vers la quête de son père tout en servant en même temps d'obstacle à cette quête.

- Pages 116 à 118 (séquence 38) : L'épopée des anciens et le geste du clan Bagangoulous. Dans cette séquence, l'oncle retrace la force guerrière, la renommée et la victoire « des Bagangoulous depuis la première migration jusqu'à l'arrivée des Baroupeens » (p.116). Cette séquence prépare l'esprit du jeune protagoniste à comprendre la valeur de son groupe social caractérisé par la bravoure, la combativité, et la solidarité. C'est par la voix du griot que la séquence est narrée. Au-delà de la parole du griot, la séquence évoque aussi ce qu'il appelle les « mystères des Noirs » (p.118) auxquelles le commandant Césaire Leclerc ne semble pas croire.

- Pages 166 à 167 (séquence 53) : cette séquence se concentre sur l'invasion des colonisateurs « êtres étranges » sur la côte « parlant une langue étrange ». Le récit utilise, des allusions qui brouillent la frontière des temps : passé et présent, et les récits : oral, historique. Dans cette séquence le récit oral donne des informations historiques, a recours aux chants d'allégresse comme :

Tata ayi
*Nzala esili//3*⁵⁸

- Pages 176 à 179 (séquence 57). L'épopée des anciens et le geste du clan. Cette séquence, qui est l'une des séquences les plus longues du récit de l'oncle, s'impose comme le nœud de son récit. Il retrace certains événements historiques qui ont marqué le clan. Son récit porte essentiellement sur l'épopée qui relate les gestes de bravoure, de témérité et le sens de la communauté. L'interaction se déroule entre l'oncle et sa sœur. Elle se fait par des formules métaphoriques qui rendent la pensée plus imagée et traduit les valeurs culturelles et morales de grande importance.

⁵⁸ Traduit en note en bas de page : Papa est revenu/nous n'aurons plus faim (répété 3 fois dans le texte)

La séquence traduit également l'importance du groupe familial qui doit être consolidé pour rendre la cohésion du groupe inébranlable. Dans cette geste de la famille, l'enfant subit une initiation qui le transforme car l'oncle semble l'ancrer parmi les enfants du clan à travers le nom qui est une marque culturelle, historique, idéologique et spirituelle. L'oncle souligne que : « l'enfant ne peut quitter sa mère avant que le geste des Anciens ne lui ait été relatée en détail, non pas seulement pour qu'il en ait connaissance, mais surtout la graver dans l'argile de sa mémoire » (p.178). C'est dans ce sens que l'oncle refait spirituellement et éthiquement son neveu et l'enracine dans ce qu'il appelle « le geste des anciens ». Le nom qu'il porte désormais est non seulement son identité personnelle mais la marque de sa communauté. Et le nom de la communauté est aussi sa protection :

L'oncle m'appela et posa sa main sur ma tête. – Quand la pirogue viendra pour vous amener dans le sens du courant, oublie ton nom roupéen. Et le vent se leva. – Si quelqu'un le prononce près de toi, même pour s'adresser à un homonyme, aie l'attitude du sourd. Sinon gare à la foudre ! Si quelqu'un te dit qu'il s'appelle Andele Leclair, dis-lui seulement bonjour de la tête. Ne lui donne pas ton ami. Sinon gare à la nuit ! (p.179)

Le deuxième volet, en dehors de la phase de l'histoire racontée, est la phase initiatique qui recourt au Kigankoulou ancien, « la langue des anciens ». Cette phase initiatique, qui soumet l'enfant à une nouvelle reconstitution identitaire, n'est pas juste le rejet du nom « roupéen » (comme le dit l'oncle), mais elle est surtout caractérisée par un processus spirituel et ésotérique où la parole devient action. « Et l'oncle reposa sa main sur mon crane et chanta en kigangoulou ancien. Ces choses sont si étranges qu'on a du mal à les croire quand on les relate en kiroupéen, mais je sentis une douce chaleur se diffuser dans ma tête » (p.179). On assiste à une mascarade identitaire qui soumet l'enfant à une nouvelle généalogie. L'oncle veut que l'enfant reste le fils du terroir. Il y a un désir d'effacer les traces et l'ascendance du père à travers la déclinaison d'une nouvelle devise ethnolinguistique : « - Okana, fils de Ngalaha, entends-tu la voix de Ngantsiala ton père-côté-femme? »⁵⁹ Cette phase initiatique, qui rattache l'enfant au clan de la mère, transforme le récit de l'oncle en barrière plutôt qu'en passage vers le l'espace du père européen. La mission de la quête est donc destinée à l'échec parce que retrouver le père serait une sorte de reniement voire un acte de trahison du clan.

⁵⁹ L'importance de l'oncle telle que montrée dans ces séquences est une récurrence dans la littérature africaine. Que ce soit dans *L'Enfant noir* de Camara Laye où le jeune neveu est reçu par ses oncles à Tendika, ou que ce soit dans *L'Initié* et *Le Franc Masson* d'Olympe Belly Quenum où l'oncle Atse (qui signifie pouvoir) initie son neveu au pouvoir traditionnel avant son départ en France, ou même dans *Les Fantôme de Brésil* de Florent Couao-Zotti, l'oncle (ou parfois le grand-père) côté maternel est une présence permanente à côté de l'enfant.

- Récits sur la mère Ngahala

Ngalaha est la mère du protagoniste-narrateur André Leclerc. C'est chez elle que le narrateur passe son enfance avant de partir pour la France. Ce sont des récits essentiellement à la charge du narrateur car on entend très peu la mère prendre la parole. C'est par des souvenirs d'enfance du narrateur et des interactions de celui-ci et de sa mère qu'on arrive à se faire une idée du récit de la mère. Les récits de la mère, même s'ils semblent soutenir l'enfant dans la recherche du père, ne sont pas pour autant des pistes. Ce que la mère semble dire à l'enfant pour le mettre sur la piste du père est plutôt un moyen de soulager sa conscience pour ne pas avoir à porter aux yeux de la communauté cette image de femme dévergondée. Cela permet en même temps à l'enfant de lever un pan de son angoisse existentielle. Cette caractéristique de la mère du narrateur rappelle celle très connue dans la littérature africaine, Agatha Moudio dans *Le Fils d'Agatha Moudio* de Francis Bebey qui fait le fils avec un homme et le donne à un autre. Ainsi, les récits de la mère, qui se présentent dans les séquences 2, 4, 9, 41, 47, 67, 78, et 80, répondent généralement à deux orientations : faire taire ce qu'on raconte sur elle et redonner à l'enfant une dignité perdue. Certaines des séquences présentées ci-dessous témoignent de ce fait.

- Pages 11 à 13 (séquence 2), 16 à 19 (séquence 4), 32 à 33 (séquence 9) : vie en famille du narrateur avec sa mère. Le narrateur se rappelle ses moments d'enfance passés avec la mère Ngahala et Oluomo dont les paroles évoquent des mémoires du Commandant. Ces mémoires du passé et du commandant parviennent parfois au narrateur par des chuchotements entre la mère et Oluomo. Ses petits chuchotements se présentent un peu comme des apartés⁶⁰ comme celui où la mère, Ngalaha « à voix basse, [...] ferait remarquer à Oluomo [la] ressemblance (d'André) avec le Commandant » (p. 13).

- Pages 126 à 130 (séquence 41): paroles stimulatrices de Ngalaha. Au cours d'une soirée de tam-tam pour souhaiter la bienvenue au nouveau commandant qui apporte, de la part de l'ancien commandant, des vêtements à André Leclerc et sa mère, celle-ci essaie d'encourager son fils que son « père veut qu' [il aille] le rejoindre » (p. 128) en Métropole. À travers l'interaction entre la mère et l'enfant, on retrouve la fascination que l'enfant a de l'Europe, l'espace du père inconnu. Son engouement pour le père se voit donc comme celui de l'Europe. Au-delà de cet engouement, il se révèle une image contrastive de cet espace du père. Ce contraste dérive d'une part, de l'idée que l'enfant se fait du père et de cet espace (le froid et

⁶⁰ Au théâtre, c'est ce qu'un acteur dit sur scène et qui est supposé n'être entendu que des spectateurs.

une certaine image de monstre qu'il a du père), et d'autre part, de ce que sa mère lui dit. Il dérive donc de ce contraste une sorte de paradoxe caractérisé par la fascination du pays du blanc qui le dégoûte en même temps. Nonobstant ce sentiment mixte qu'éprouve l'enfant, les motivations que le récit de la mère crée chez lui de connaître « Mpototo », le pays du père, ont pour but de combler un certain vide. Et plus que le père biologique, ce qui fascine plus l'enfant c'est le père géographique. C'est à cet espace d'origine de ce père inconnu qu'il cherche au moins à appartenir.

Aux pages 146 à 149 (séquence 47), on assiste encore à un récit qui porte sur une fuite sur l'île des pêcheurs où la mère essaie de mettre son fils en sécurité contre des assaillants blancs qui semblent vouloir l'enlever. Par ailleurs, aux pages 213 à 214 (séquence 67) : avec des récits qu'on peut intituler 'faux' témoignages, le chercheur éprouve une déception face aux récits de sa mère et son oncle qui sont toujours incapables de le mener à retrouver les traces de son père. Comme il le souligne :

Ni les souvenirs de ma mère ni la tradition orale que rapporte Ngantsiala ne me permettent de me faire une idée claire du profil de mon père. [...]. L'ouvrage du médecin César Leclerc [...] m'informe sur mon pays et m'en fournit une connaissance livresque et théorique [...]. Mais ces carnets de voyages ne me font guère avancer dans la recherche de mes origines.⁶¹

Il se révèle dès lors que tous ces récits ; de l'oncle, de César Leclerc, et de la mère, semblent avoir des intentions indépendantes dans cette quête du père que mène le protagoniste. La configuration de ces récits contribue à l'inaboutissement de sa quête de filiation paternelle, et c'est en cela que tous ces récits convergent à approfondir le vide en lui. L'analyse que Arlette Chemain avait déjà faite du *Pleurer-rire* comme « récit [...] morcelé, fragmenté [...] [qui] sollicite la participation active du lecteur, contraint de retrouver l'unité derrière la diversité »⁶², s'applique également au récit du *Chercheur d'Afriques*. En effet, les différents récits des anthropologues africains et occidentaux comme le Dr. Leclerc, des orateurs africains l'oncle Ngantsiala, des témoignages comme ceux de Ngalaha, loin d'aider le protagoniste à retrouver son origine, son destin, le mènent plutôt à brouiller les pistes, à révéler la confusion et le chaos qui caractérisent son existence. Comme on va le constater, même les recherches et efforts du protagoniste lui-même ne mènent à rien.

⁶¹ *Ibidem*. pp. 213-214.

⁶² Arlette Chemain, "Henri Lopes, engagement civique et recherché d'une écriture" dans *Notre librairie*, No. 92-93 (mars-mai 1988), pp. 123-127, p.127.

- Le récit d'André Leclerc

André Leclerc est le protagoniste principal autour de qui tourne tout le récit. Il est à la fois le narrateur et le sujet qui va à la quête d'un médecin commandant César Leclerc que les différents micro-récits lui font croire être son père. « [...] le fils du Blanc ! Le fils du Commandant. Pas de n'importe qui. Du commandant, je vous dis ! Du chef des colons ! » (p.248) se réclame-t-il. Cet effort de s'identifier comme fils du commandant est une réaction aux railleries qu'il subit de ses camarades. L'effort est destiné également à combler le vide intérieur qu'extérieur, créé chez le narrateur par l'absence du père. Ce vide devient de plus en plus grand au fur et à mesure qu'il grandit, et comme déjà souligné, les motivations que la mère créées chez lui de connaître « Mpototo », le pays du père, ont pour but de combler ce vide. Et plus que le père biologique, ce qui fascine plus l'enfant c'est le père géographique, l'espace d'origine de ce père inconnu. Il cherche au moins à appartenir à cet espace du père.

Pourtant, les personnes autour de lui ne lui donnent pas des indications précises sur cette quête, et cela pour deux raisons. D'abord, personne n'est déjà allé dans ce pays du commandant appelé « Mpototo ». Et du commandant lui-même, on ne connaît que son nom et son lieu de provenance. Personne ne semble connaître son histoire. D'ailleurs, son lieu de provenance « Mpototo » est un toponyme vaste désignant 'le pays des Blancs'. À cet égard, comme l'espace romanesque « Le Pays » dans *Le Pleurer-rire*, Mpototo est aussi flou que l'identité du père, dont le nom connu de lui « Suzanne Leclair » comme le prononcent la mère et l'oncle, semble être une corruption de « César Leclerc », le vrai non. Ce qui fait que pour trouver quelques pistes pour sa quête, il faut que le narrateur-protagoniste trouve des éléments de repères. Cela consiste à recenser les Leclerc :

J'ai passé plusieurs heures à la poste à consulter l'annuaire téléphonique. Mais comment choisir dans cinq colonnes de Leclerc ? Apparemment pas de César, mais plusieurs Leclerc C. Trois Leclerc Suzanne. J'ai songé avec amusement à Ngantsiala et à Ngahala. L'un et l'autre n'ont jamais réussi à prononcer César. Ils disent Suzanne [...]. Les Leclerc sont précédés d'une demi-colonne de Leclair et de Leclaire. Ajoutez-y les Leclerc quelque chose : Leclerc-Cochet, Leclerc de Hautecloque, Leclerc de Sablon. Quant aux Leclercq, ils occupent au moins trois colonnes. Ils sont suivis par Leclere puis viennent les Leclerq.⁶³

Il est à remarquer que le nom, dans cet espace du père, n'est pas un critère important de repère et d'identification de lignée car, comme le montre la citation, il y a, par exemple, beaucoup de Leclerc. Ainsi, la recherche du père par ce nom diffus devient un premier élément

⁶³ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p.15.

qui contribue à l'opacité de la recherche. Cette phase de la recherche (précédé par celle d'initiation et d'éveil de conscience) constitue la plus grande partie des séquences narratives. Les deux-tiers de l'ensemble des séquences, soit 70 des 97 séquences sont, entièrement ou en partie, consacrées à son récit. Ces différentes séquences vont relater les différentes périphéries qu'il va traverser dans cette quête d'un objet imprécis dans un espace lui-même diffus.

Dans le cadre de cette quête, il y a d'abord l'élément enclencheur, la conférence à laquelle il assiste et qui relance en lui l'idée du père. Les pages 9 à 10 (séquence 1), 14 à 15 (séquence 3), et 20 à 21 (séquence 5) portent sur cette conférence qui sera l'événement le plus marquant au lendemain de son arrivée à Nantes (France) représentée par les séquences 6, (pages 22 à 25), et 8 (pages 28 à 31). Ensuite, les séquences 10 (34 à 35), et 14 (pages 44 à 50) qui évoquent la découverte en lui de sa passion pour le jazz, la familiarisation avec le lieu et ses relations sentimentales avec Kani (une femme mariée) et Fleur (une possible demi-sœur et amante de son frère-ami Vouragan) aux pages 80 à 82 (séquence 25), 101 à 103 (séquence 32) et 157 à 160 (séquence 51) etc. Il y a aussi les tentatives de prise de contact avec le docteur, les rendez-vous et les rendez-vous manqués entre autres, qu'on peut trouver aux pages 60 à 63 (séquence 19), 112 à 113 (séquence 36), 153 à 155 (séquence 49), 275 à 276 (séquence 85), 278 à 279 (séquence 87), 284 à 285 (séquence 89), et 300 à 308 (séquences 94 et 95).

Tous ces événements qui marquent la recherche du père, montrent d'abord un changement d'espace. Le protagoniste se retrouve dans un nouvel environnement culturel où il n'a plus à faire au récit d'oralité de l'oncle Ngantsiala, mais avec des archives qui donnent des traces beaucoup plus précises et vérifiables. Ensuite, ses relations sentimentales lui permettent une certaine intégration dans cet espace du père inconnu et un rapprochement beaucoup plus poussé avec la culture, mœurs et histoires de cet espace. Cette nouvelle vie du narrateur traduit dans un sens une rupture avec sa vie dans l'espace maternel de son enfance à Bangangoulou.

Au fait, il se révèle essentiellement à travers ces séquences que ce qui le motive, et ce qui l'a motivé dès le départ, au-delà du père, c'est le pays du père. Il se retrouve à Mpototo qui prend une figure et un nom au-delà du concept général du pays des Blancs. Cet espace Mpototo devient chez lui Chartre et Nantes en France. Ainsi, il se rend compte de la complexité de l'endroit aussi bien que de ses souvenirs et tout ce qu'il avait appris avant. Le fils de Ngalaha et du clan Bangangoulou qu'il était, devient maintenant un être beaucoup plus ouvert sur le monde. Par conséquent, ses frontières géographiques, ethniques, linguistiques, spirituelles

tombent et s'ouvrent à un espace beaucoup plus grand, un espace qui va transformer son regard sur le monde et sur son passé. Ce qu'il va découvrir en France, ce n'est plus seulement un pays, mais une histoire, une culture, une mentalité dont les frontières sont plus vastes que la conception d'enfance qu'il en a fait. Son ouverture sur le monde le caractérise alors comme une personnalité plurielle, voire un récit pluriel. Il rassemble les miettes de son 'Moi' et se constitue une existence à partir des micro-récits des autres et devient dès lors le carrefour où se rejoignent les différents récits du roman.

- **L'impossible dénouement ?**

La rencontre avec Mpototo tant désiré, ne suffit pas à mettre un terme à cette recherche. Mais plus qu'un dénouement, c'est un récit cyclique qui se produit. Comme le révèle le narrateur au début de la séquence 86 qui ouvre les séquences de dénouement : « on ne comprendra pas le dénouement de cette histoire si j'omets de faire mention du pneumatique étrange que je reçus au moment où je bouclais mes valises » (p.277). On voit que loin de clore l'histoire, cette partie suggère son prolongement, une relance à l'infini de l'histoire. Le dénouement qu'on aurait espéré pour cette histoire c'est la rencontre avec le père biologique. Mais dans les huit séquences (86, 87, 91, 93, 94, 95, 96, et 97) qui constituent cette partie de l'histoire, la rencontre avec ce père devient de plus en plus problématique. C'est comme si à défaut de trouver le père, il retrouve des repères, surtout géographiques. Il appartient maintenant à la géographie de son père comme on le voit à travers ses rapports avec les autres personnages de cet espace tels que Vouragan et surtout « la dame au peplos », la petite amie de Vouragan et fille du médecin Leclerc, Fleur, qui paraît porter son enfant. « *Tu ne sais pas, cruel, le filtre que tu as versé en moi. J'en brûle et je n'en dors plus. J'ai besoin de tes caresses* » (p.277). Ainsi, dans le processus de trouver son père, l'histoire mène vers une possibilité pour lui de devenir père lui-même. Et la nouvelle angoisse à laquelle il se confronte après tout est la suivante; Fleur est-elle sa demi-sœur et y-a-il eu inceste?

C'est ainsi qu'à la fin, avec les séquences qui vont suivre : 87 (pages 278 à 279), et surtout 91 (pages 288 à 289), André met la quête en doute. « Quel est le sens de cette quête ? » se demande-t-il. Avec cette mise en question, on voit que la quête du père, qui finit sur une découverte de repères, montre également la complexité de l'existence. Le voyage en France, loin de le délivrer de cette angoisse, le replonge dans une situation angoissante beaucoup plus profonde qu'au début (avec la grossesse possible de Fleur et le mystère de l'inceste). Pour la quête, c'est un objet qui demeure insaisissable car André, n'ayant pas trouvé le père et le repère

recherché, demeure métisse sans espace, ni d'ici ni de là. Ce constat repose la question de l'identité et de l'entre-deux dans la perspective postcoloniale, notamment celle de la situation interstitielle élaborée dans *Les Lieux de la culture* de Homi Bhabha. En effet, cette question de l'identité chez André Leclerc et de son écartèlement entre l'ici et l'ailleurs devient aussi une question de frontière car, la question qui revient c'est à quel espace appartenir, par quel 'je' narratif exprimer ce 'Moi' éparpillé si ce n'est pas par un récit lui-même éclaté en plusieurs morceaux comme son être.

De l'étude de la configuration telle qu'analysé dans la section précédente de ce chapitre, il est difficile de mettre sous l'étiquette du roman ces œuvres aussi diversifiées que composites dans leurs formes. Les auteurs en question ont essayé d'étendre le genre romanesque qui devient ici un genre plutôt encyclopédique. C'est comme si ces écrivains redéfinissent les frontières du genre. Au regard de ces nouvelles dimensions de ces œuvres qui bousculent les traditions du roman traditionnel posant du coup la question de l'évolution même du genre chez certains écrivains, notamment Franketienne et Dany Laferrière, à l'image de quelques grandes figures de la littérature mondiale telles que George Perec, Frantz Kafka, James Joyce.

3.2. 'Roman' au miroir du roman: évolutions du genre

Que ce soit en Afrique ou dans la Caraïbe, notamment en Haïti, l'évolution de la littérature (francophone) est liée à l'évolution même de la situation politique du pays. Ce rapport entre littérature et évolution socio-politique a fait l'objet de plusieurs travaux notamment : *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française* (1986)⁶⁴ de Guy Ossito Midiohouan, *Rupture et création romanesque* (1995)⁶⁵ de George Ngal, Pius Ngandu Nkashama, *Le Roman haïtien idéologie et structure* (1982)⁶⁶ de Léon- François Hoffman, *Roman africain et idéologie, Tchikaya U'Tamsi et la réécriture de l'histoire* (2004)⁶⁷ de Lawson Hellu, « La Littérature négro-africaine, idéologie et sous-développement » (1997)⁶⁸ de Luhaka Anyikoy Kasende, *Écrire en pays dominé* (1997)⁶⁹ de Patrick Chamoiseau etc. Ces ouvrages ont en commun de montrer comment les écrivains repensent le travail d'écriture selon

⁶⁴ Guy Ossito Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁶⁵ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.

⁶⁶ Leon-Francois Hoffman, *Le Roman haïtien : idéologie et structure*, Sherbrooke, Naarman, 1982.

⁶⁷ Laté Lawson-Hellu, *Roman africain et idéologie : Tchikaya U Tam 'Si et la réécriture de l'Histoire*, Presses de l'Université Laval, 2004.

⁶⁸ Kasende Luhaka Anyikoy, « Littérature négro-africaine, idéologie et (sous-) développement », dans *Cahiers d'études africaines*, Vol. 37, N°. 147, 1997, pp. 537-553.

⁶⁹ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

le contexte socio-idéologique auxquels ils sont confrontés. Ces écrivains ont également en commun un souci fondamental, celui de l'identité et du public cible.

Après les indépendances en Afrique et au lendemain du mouvement de l'indigénisme en Haïti, la littérature (francophone) se tourne beaucoup vers son public de l'intérieur. Les écrivains francophones se posent également la question de la francophonie et la révolte implicite des écrivains par rapport à sa valeur pour les pays anciennement colonisés. Jingiri. J. Achiriga remarque à cet égard que :

Très liée au mécanisme de révolte est la notion d'aliénation qui semble avoir trouvé une place prépondérante dans la littérature négro-africaine. Et si cette notion comme la révolte a été pour certains romanciers une sorte de levier essentiel pour la création, elle a plutôt été pour d'autres un piège. Appliquée à l'homme, la notion d'aliénation implique celle de privation, possible dans plusieurs domaines mais inconcevable dans d'autres.⁷⁰

Dans le cadre du sentiment d'aliénation que le peuple noir éprouve face à la Francophonie, beaucoup de critiques vont s'insurger contre cette organisation et son utilité pour les pays de l'Afrique et de la Caraïbe. Il faut citer, à cet égard, l'exemple du numéro spécial de la revue *Peuples Noirs Peuples Africains*, No 59-62, (1988), consacré à ce sujet. Les contributeurs à ce numéro : *La Francophonie contre la liberté des peuples africains*, s'interrogent notamment sur la place des langues africaines et de l'identité africaine au sein de cette organisation. Certains des titres comme « Portée idéologique et fondements politiques de la francophonie » (pp. 63-84) de G. O. Midiohouan, « L'Avenir de la francophonie » (pp. 107-128) de M. Amondji, et surtout « Seigneur délivre-nous de la francophonie »⁷¹ (pp. 105-107) de Mongo Béti, qui met en question le fondement même de l'allégeance à la langue française exigée des peuples africains aux dépens des langues africaines.

Ainsi, les écrivains francophones cherchent à trouver des ressources narratives dans leur propre imaginaire et milieu pour une subversion esthétique, non pas seulement de la langue, mais de la notion même du genre romanesque. Cette nouvelle orientation esthétique donne à la littérature africaine un nouveau public, essentiellement africain qui, aussi bien que l'écrivain lui-même, est formé dans un environnement hybride ou hétérogène. Dans cet esprit de la subversion esthétique en accord avec l'esprit de la mondialisation dans lesquels les frontières géographiques ne sont pas aussi étanches, le projet littéraire de ces écrivains des

⁷⁰ Jingiri J. Achiriga, *La Révolte des romanciers noirs*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 238.

⁷¹ Pour les références à tous ces titres cités, voir: Mongo Béti (dirs.), *La Francophonie contre la liberté des peuples africains*, *Peuples noirs – Peuples africains*, No.59 – 62, Septembre – Décembre 1988.

espaces anciennement colonisés, bénéficie d'une ouverture et d'un franchissement de frontière aussi bien traditionnelle que moderne. Désormais, les écrivains⁷² essayent de tirer profit de leur double héritage culturel et traditionnel. Comme le montre Mohamadou Kane dans *Roman africain et traditions* (1982), on se réfère au roman traditionnel centré sur la figure du conteur ou même du griot :

[...] tout écrivain africain a été marqué d'abord, [...] par les récits entendus à la veillée, dans la famille ou sur la place du village de la bouche d'un vieillard dépositaire des mythes, des légendes et de la sagesse des ancêtres.⁷³

Dans *Le Maître de la parole* (1978) de Camara Laye, et dans la trilogie *Le Lieutenant de Kouta* (1979), *Le Coiffeur de Kouta* (1980) et *Le Boucher de Kouta* (1982) de Massa Makan Diabate, c'est au conteur que les écrivains laissent la parole. Dans la littérature caribéenne, c'est avec la figure du 'djobeur' (qui correspond au conteur dans la tradition africaine), que certains écrivains vont puiser dans la tradition pour donner au genre romanesque classique de nouvelles perspectives.

Dans le but d'accéder à un public beaucoup plus large qui ne soit plus confiné à une géographie nationale comme par exemple le Congo, le Cameroun ou Haïti, les écrivains vont, dans la plupart des cas, combiner aux techniques narratives associées à des écrivains français comme Honoré de Balzac, Emile Zola, ou Gustave Flaubert, leur arrière-fond traditionnel. On assiste dès lors à l'exploitation à fond des méthodes et des techniques des récits traditionnels tels que les contes, les légendes, les devinettes, les proverbes etc. Certains écrivains vont même jusqu'à incorporer aux textes écrits l'oralité avec une profusion d'onomatopées et d'interjections.

Nourris à des sources diverses, le traditionnel et le moderne, les écrivains francophones africains et caribéens vont donner à leur projet littéraire une 'flexibilité' dans le sens où l'entend Pierre Brunel dans son ouvrage *La Mythocritique, théorie et parcours*, et qui met en relief « la disponibilité d'un personnage à s'adapter à un contexte différent »⁷⁴. Ici, il s'agit de la possibilité de l'écriture à s'adapter à son contexte de production et de réception. C'est une démarche riche qui exprime l'esprit 'global' des écrivains qui, comme on le verra plus tard en

⁷² C'est le cas de Sylvie Kande, dans *Legon lagune* (2000), Abdourahman A. Waberi, dans *Rift, routes, rails* (2001), Koffi Kwahulé, *Babyface* (2006), *Le Barbare enchanté* (2003) de Raphael Confiant, *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau, *Les Possédés de la pleine lune* (1987) de Jean-Claude Fignolé.

⁷³ Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982, p. 81.

⁷⁴ Pierre Brunel, *La Mythologie, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 53.

2007⁷⁵, se définissent comme des ‘écrivains mondes’. Pour Homi Bhabha, dans une approche beaucoup plus postcoloniale, cette manière d’écrire qui combine passé et présent, qui devient le point de rencontres d’univers culturels multiples, exprime un art sans limite et, comme il le définit bien en introduction à son essai, *Les Lieux de la culture*, il s’agit, tant pour l’écrivain que pour l’écriture, de se situer dans un au-delà des frontières ou des barrières. Et de par ses formations, ses rencontres, et ses lectures, l’écrivain dans le monde contemporain, ne peut plus échapper au nouvel internationalisme dont il est, à son insu, un produit :

Car la démographie du nouvel internationalisme est l’histoire de la migration postcoloniale, les récits de la diaspora culturelle et politique, des vastes déplacements sociaux de communautés paysannes et aborigènes, la poésie de l’exil, la sombre prose des réfugiés politiques et économiques. C’est en ce sens que la frontière devient l’endroit à partir duquel quelque chose *commence à être* dans un mouvement comparable à l’articulation ambulante et ambivalente de l’au-delà que j’ai mentionnée ; « Toujours, et d’une façon chaque fois différente, le pont ici ou là conduit les chemins hésitants ou pressés pour que les hommes aillent sur d’autres rives [...]. Le pont rassemble car il est l’élan qui donne un passage [...] »⁷⁶

Homi Bhabha revient ainsi sur l’autonomie de la pensée créatrice, libre d’emprunter à l’Ici qu’à l’Ailleurs, comme l’a bien montré en son temps Yambo Ouologuem qui, dans *Le Devoir de violence* n’emprunte pas seulement au roman, *Le Dernier des justes* (1959)⁷⁷ d’André Schwarz-Bart, mais aussi à la tradition orale. Un nombre d’études critiques littéraires a établi un certain parallélisme, voire une intertextualité entre le récit des Noirs (des Saïfs) dans le roman de Ouologuem publié en 1968, et le récit des Juifs dans le roman de Schwarz-Bart publié une dizaine d’année auparavant. On peut citer l’exemple de János Riesz : « Accusations de plagiat contre plusieurs auteurs africains et contextes historiques »⁷⁸, publié dans les volumes 3 et 4 (1997) de la revue *Palabres* consacrée à la problématique de l’intertextualité et du plagiat dans la littérature africaine. D’autres études, comme ceux de Marilyn Randall « Le Plagiat : génétique ou générique ? »⁷⁹ et « Le Présupposé d’originalité et l’art du plagiat : lecture pragmatique »⁸⁰, ou même celui d’Anthony Appiah : « Is the *Post-* in *Post* modernism

⁷⁵ Reference au manifeste signé par 44 écrivains de langue française et publié le 16 mars 2007 dans *Le Monde des livres*. Il est suivi par la publication, chez Gallimard, d’un ouvrage collectif intitulé *Pour une littérature-monde*, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud.

⁷⁶ Homi Bhabha, *Op. Cit.*, pp. 34-35.

⁷⁷ André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.

⁷⁸ János Riesz, « Accusations de plagiat contre plusieurs auteurs africains et contextes historiques », dans *Intertextualité et plagiat en littérature africaine, Palabres*, Vol. 3 & 4, 1997, pp.105-124.

⁷⁹ Marilyn Randall, « Le Plagiat : génétique ou générique ? », dans *Urgences* No. 25, 1989, pp. 68–79.

⁸⁰ Marilyn Randall, « Le Présupposé d’originalité et l’art du plagiat : lecture pragmatique », dans *Voix et Images*, No. 152, 1990, pp. 196–208.

the *Post- in Post colonial?* »⁸¹ où il s'établit entre les deux textes, non une relation de plagiat, mais une relation dialogique⁸².

De ces préliminaires, il apparaît que le roman comme genre est en permanent chantier où les écrivains apportent leurs touches par rapport à leur vécu individuel et collectif. Ainsi, au nombre des écrivains sur lesquels porte la présente étude, nous allons en privilégier deux, dont le travail d'écriture revendique l'appartenance à ce nouvel internationalisme en élargissant l'imaginaire en même temps que les limites du romanesque.

3.2.1. Franketienne : Le spiraliste

À force de vouloir dire, je ne suis devenu qu'une bouche hurlante. Je ne m'inquiète point de savoir ce que j'écris. Tout simplement j'écris. Parce qu'il le faut. Parce que j'étouffe. J'écris n'importe quoi. N'importe comment. On l'appellera comme on voudra: roman, essai, poème, autobiographie, témoignage, récit, exercice de mémoire ou rien du tout. Moi, je ne sais même pas. Pourtant ce que j'écris ne m'est pas étranger. Personne ne parviendra à dire beaucoup plus qu'il n'aura vécu. J'étouffe. J'écris tout ce qui me passe par la tête. L'important pour moi, c'est l'exorcisme. La libération de quelque chose. De quelqu'un. Peut-être de moi-même. La délivrance. La catharsis. J'étouffe.⁸³

L'incipit sur lequel s'ouvre le roman *Mûr à crever* donne toute la dimension de la démarche créatrice de Franketienne dès ses débuts de romancier. En effet, c'est en 1968 que Franketienne publie pour la première fois ce roman⁸⁴. Le roman est un chantier ouvert dans lequel, sans vraiment chercher à théoriser sa démarche, Franketienne exprime son rejet du roman dans sa forme classique. Franketienne a conscience du chaos dans lequel vit tout être aujourd'hui, d'où le choix de produire une œuvre qui rende compte de la vie, de l'humanité, des êtres, dans leur dimension insaisissable. C'est une forme de réalisme où le roman épouse la vie dans son chaos habituel. C'est cette forme d'écriture que Franketienne lui-même nomme le "spiralisme".

Le concept spiral est introduit dans la littérature haïtienne dans les années 1960 par Franketienne, avec la collaboration de René Philoctète, Jean-Claude Figiolé, Guy Gourraige,

⁸¹ Anthony Appiah, «Is the *Post- in Post* modernism the *Post- in Post* colonial? », dans *Critical Inquiry* No. 17, 1991, pp.336-357.

⁸² Voir aussi Ozouf Sénamin Amedegnato, « L'Autopsie d'un « plagiat » : *Le Devoir de violence* (Yambo Ouologuem) vs *Le Dernier des justes* (André Schwarz-Bart) », dans *Traverses, langues en contact et incidences subjectives*, No. 2, 2001, pp. 321-340.

⁸³ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 7.

⁸⁴ Le roman est aujourd'hui dans sa quatrième édition. La première édition était en 1968, la seconde, en 1994/5, Editions Mémoires, Port-au-Prince, la troisième et la quatrième sont des éditions françaises des Éditions Ana, et Hoebeke, Paris.

et Bénard Sénatus⁸⁵. Mais c'est Franketienne qui finit par faire du concept un outil de création artistique. Il est à noter par ailleurs que la notion de spirale n'a pas été inventée par ces chefs de file susmentionnés ; ils en ont juste fait un modèle d'écriture. Les multiples sources d'inspiration de ce mouvement littéraire suggèrent déjà sa caractéristique fondamentale d'une écriture du divers.

Prince Guetjens, dans un travail intitulé : « Franketienne, l'écriture comme outil de création »⁸⁶, souligne que la notion a été déjà traitée par Frederick Engels dans *Herr Eugen Dühring's Revolution in Science_(Anti-Dühring)*⁸⁷, un ouvrage dont l'objet principal est le Matérialisme Dialectique. Cherchant encore une source plus ancienne que celle de la philosophie de Marx-Engels, Valérie Armand, dans: « Le Spiralisme de Franketienne », indique que c'est dans le surnaturel qu'il faut chercher l'origine du concept. Armand souligne que :

La spirale est le creuset où s'opère l'alchimie divine. [...] sans la spirale, il n'existe pas de création, puisqu'elle constitue la symbolique de toute inspiration qui prend sa source dans le surnaturel.⁸⁸

Dès lors, la création artistique devient le lieu où se réincarnent à la fois la métaphysique et le physique voire une permutation féconde entre l'invisible, l'art, et le visible. Marie-Edith Lenoble dans « Franketienne, maître du chaos »⁸⁹, ajoute à ces sources, celle des sciences physiques et les Mathématiques, notamment la théorie du chaos et la géométrie fractale. C'est dans une interview accordée à Rose Adèle Joachim que Franketienne lui-même, réaffirme ces points de vue tout en se situant plus du côté de « la théorie sur les particules élémentaires » des sciences physiques (quantiques) dont il a fait la formation. Le spiralisme s'inspire d' :

une approche qui pendant longtemps a eu une dimension mystique, mais qui s'est plus tard renforcée par les connaissances scientifiques. La science, bien avant Einstein, mais aussi à partir de la théorie sur les particules élémentaires, montre qu'il y a une interconnexion entre tous les êtres de l'univers et... l'univers est infini !⁹⁰

Tout au début, je savais l'importance de cette notion. En lisant Engels, qui a été le compagnon de lutte et ami de Karl Marx, il a parlé dans « l'Anti-Dühring » de cette

⁸⁵ Voir: *Littérature haïtienne de 1960 à nos jours*, Dossier "Le Mouvement spiraliste", dans *Notre Librairie*, No. 133, janvier-avril 1998, pp. 108-165.

⁸⁶ Prince Guetjens, « Franketienne, l'écriture comme outil de création », dans *Raj magazine : Franketienne « l'immortel »*, Hors-série No. 1, janvier 2008, pp. 16-17

⁸⁷ Frederick Engels, *Herr Eugen Dühring's Revolution in Science*, Translated by Emile Burns, New York, International Publishers, 1966.

⁸⁸ Valérie Armand, « Le Spiralisme de Franketienne » dans *Raj magazine : Op. Cit.*, pp.10 - 15.

⁸⁹ Marie-Édith Lenoble, « Franketienne, maître du Chaos », dans *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, No. 6, 2008, URL : <http://trans.revues.org/257>, mis en ligne le 07 juillet 2008, consulté le 26 avril, 2017.

⁹⁰ Catherine Hubert, « Conversation avec Franketienne » dans *Raj magazine : Op. Cit.*, p.28.

notion de spirale, et pourtant ce n'est pas lui qui l'a créée. Cette notion est vieille comme le monde parce que d'abord la spirale est une figure géométrique qui se développe en largeur et en profondeur à partir d'un point central ; ensuite, on la retrouve dans la nature. Personne n'a créé la spirale, de même que la dialectique n'a pas été inventée ni par Hegel, ni par Karl Marx ni par Héraclite. [...]. Il y a beaucoup de rapport entre la spirale et la dialectique. C'est la manifestation des chocs des contraires.⁹¹

Avec ces diverses sources d'inspiration philosophique, métaphysique, et scientifique, on voit déjà comment la notion de "spiralisme" est une terminologie difficile à cerner et son approche se révèle également pluridimensionnelle. La plupart des spécialistes de ce concept, y compris les chefs de file, attestent la difficulté qu'on peut éprouver si on essaie de définir de manière concrète la notion. Un des chefs de file, Jean-Claude Fignole, dans une interview accordée à Bernard Magnier⁹², évoque le refus des concepteurs d'enfermer la notion dans une définition: « Nous nous sommes toujours refusés à enfermer le spiralisme dans le cadre d'une définition », déclare-t-il. Ce refus d'enfermement est également souligné par Philippe Bernard dans un texte publié dans le numéro 133 de la revue *Notre librairie* :

Fondé par Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète, le mouvement spiraliste refuse de se laisser définir par crainte d'enfermement, de limitation. Le spiralisme est un mouvement, est mouvement, comment le figer?⁹³

En dépit de son refus de se laisser définir, le concept fait néanmoins l'objet de certaines définitions, et il est important d'en recenser quelques-unes qui cadrent avec le sujet de cette étude.

Valérie Armand, dans l'étude consacrée au « Spiralisme de Frankétienne » où elle analyse *Mûr à crever* et *Les Affres d'un défi* à la lumière de l'approche spiraliste, définit le concept comme « une permutation ininterrompue d'éléments qui peuvent être en contradiction, mais qui réussissent à former un flux progressif et fulgurant »⁹⁴. Pour elle, ces deux romans de Frankétienne représentent la mise en scène du spiralisme, dans ce qu'elle appelle « le spiralisme en action ». On peut voir dans cette acception que le spiralisme fait de l'espace des œuvres une plate-forme pour l'expression de tous les genres, aussi bien que de toutes les instances : écrivain, lecteur, spectateur, et devient, ce faisant, un outil de renouvellement de l'écriture romanesque pour l'expression des maux haïtiens.

⁹¹ Rose Adèle Joachim, « Entre Franck Etienne et Frankétienne », entretien, dans *Raj magazine* : *Ibid*, p.57.

⁹² L'interview est publiée dans *Notre Librairie*, No. 104, Janvier-Mars 1991, Dix ans de littérature 1980 – 1990 II. Caraïbe – Océan Indien. Pp. 45-48.

⁹³ Philippe Bernard, "Le Spiralisme", dans *Notre librairie*, No. 133, janvier-avril 1998, p. 107

⁹⁴ Valérie Armand, « Le Spiralisme de Frankétienne » dans *Raj magazine*, *Op. Cit.*, p.11.

Rafael Lucas, dépassant le concept comme mélange de genres, l'aborde dans son sens d'esthétique de mouvement. Dans son étude intitulée, « L'Énergie linguistique dans l'œuvre de Franketienne » (2004), il essaie de faire voir l'idée d'énergie et l'esprit de mouvement que renferment les titres aussi bien que les œuvres de Franketienne. Lucas tente une caractérisation du spiralisme :

Le spiralisme [...] est conçu à partir de la métaphore de la spirale fonctionnant comme métaphore structurante et productrice de sens. La spirale représente aussi la mobilité et le mouvement permanents ; elle ignore les frontières entre les genres, les règles, les espaces, les temporalités.⁹⁵

Cette définition du spiralisme est le fondement de ce que Lucas appelle dans l'écriture de Franketienne le « nomadisme générique ». Cette technique, avec quatre autres identifiées par l'étude de Lucas, à savoir : l'esthétique du chaos, (définissant la conception que l'auteur haïtien a de la vie), la passion pour la physique quantique, la stratégie du mouvement (la mobilité et l'immobilité des personnages), et la dimension mystique, constituent, pour Lucas, les tendances de la poétique du mouvement dans l'écriture de Franketienne.

Marie-Édith Lenoble, dans son approche du spiralisme, revient en profondeur sur la notion du chaos. Dans son article, « Franketienne, maître du chaos » (2008), Lenoble fait de la notion du chaos caractéristique fondamentale de l'esthétique de Franketienne, voire du spiralisme. Au fait, son étude révèle le paradoxe qui sous-tend l'écriture de Franketienne qui s'insurge contre les mêmes chaos de la réalité haïtienne et de la vie qui lui servent de source d'inspiration pour son esthétique spirale. Ce chaos, elle le montre :

n'est pas le vide ou le néant, le chaos, c'est cette masse informe et bouillonnante où sont contenus en puissance tous les éléments de la vie.⁹⁶

Cette définition du chaos dans le contexte de l'écriture spirale, rejoint celle de Franketienne, qui conçoit le spiralisme comme « une invention qui ne plagie rien d'autre que la vie, la spirale en mouvement ». C'est dans la même interview accordée à la revue *Dérive* qu'il tente de capter l'esprit de ce mouvement artistique:

C'est une méthode d'approche pour essayer de saisir la réalité qui est toujours en mouvement. Le problème fondamental de l'artiste est celui-ci: essayer de capter une réalité, transmettre cette réalité, tout en gardant les lignes de force, de manière que ce réel transmis sur le plan littéraire ne soit pas une chose figée, une chose

⁹⁵ Rafael Lucas, « L'Énergie linguistique dans l'œuvre de Franketienne », *île en île*, URL : <http://ile-en-ile.org/franketienne-lenergie-linguistique-dans-loeuvre-de-franketienne/>, mise en ligne en 2004, consulté, le 4 avril, 2007.

⁹⁶ Marie-Édith Lenoble, *Op. Cit.*,

morte. C'est là le miracle de l'art: essayer de capter le réel sans le tuer. Capturer: c'est saisir, c'est immobiliser. Il s'agit d'appréhender sans étouffer. Au fond, l'écrivain est un chasseur à l'affût d'une proie. Mais, il faut saisir cette proie sans la tuer. À ce niveau, le spiralisme est appelé à rendre certains services. Essayer d'être en mouvement en même temps que le réel, s'embarquer dans le réel, ne pas rester au-dehors du réel, mais s'embarquer dans le même train. Et, cela, à la longue, reproduit le mouvement de la spirale. La spirale est comme une respiration. Spirale signifie: *vie* par opposition au cercle qui, selon moi, traduit la mort.⁹⁷

Cette définition, qui fait l'effort de saisir plus ou moins l'essentiel de toutes les définitions déjà recensées, donne donc à avoir la notion comme une méthode d'approche artistique, une poétique du mouvement et de représentation de la réalité dans sa forme crue et chaotique. C'est dans ce sens que le spiralisme brouille d'avantage les frontières entre l'art et le réel. En plus, caractérisé par une nature difficile à saisir, le phénomène du "spiralisme" s'écarte de l'ordinaire et a tendance à choquer. C'est dans ce contexte de choc que l'écriture de Franketienne devient, comme il l'affirme lui-même :

Un mélange de beaucoup de choses, un étrange métissage, un amalgame déroutant. [...] une écriture disloquée, tête en bas, et ça dérange les gens. Ils ne se rendent pas compte que c'est une façon pour moi de rendre l'essence profonde de la vie qui est comme cela. Ils préfèrent le déjà-vu, le déjà-entendu et le déjà-là. Ça les rassure. Ils aiment les frontières.⁹⁸

Ainsi, l'écriture spirale devient chez Franketienne, un lieu de perte et d'inconfort. Dans ce sens, le spiralisme fait de l'œuvre de Franketienne, une anti-norme, une écriture de refus de soumission, ou même une « anti-œuvre »⁹⁹, selon Rodney Saint-Eloi caractérisant l'écriture de Franketienne. Faisant une analyse de deux œuvres de Franketienne, *Ultravocal* (1972) et *L'Oiseau schizophone* (1993) dans la perspective de l'écriture spirale, il affirme :

Ni poème, ni roman, formes, genres, et langues entremêlés, les deux œuvres parlent le même langage et explorent un univers confus, en dehors et surtout au-delà de l'écrit, au-delà de la voix. Entre la supercherie et l'écriture ! Schizophrénie : double expérience, l'écriture et le vécu instantanés.¹⁰⁰

C'est à ce bouleversement de l'esthétique de la production romanesque et des attentes du public que se donne Franketienne dans ce premier roman, *Mûr à crever*. Dans le roman,

⁹⁷ Saint-John Kauss, « Entretien avec Franketienne », URL : <http://www.potomitan.info/kauss/spiralisme.php>, mise en ligne en Avril 2007, consulté le 25 Avril, 2017.

⁹⁸ Rose Adèle Joachim, « Entre Franck Etienne et Franketienne », *Op. Cit.*, p.57.

⁹⁹ Rodney Saint-Eloi, « L'Écriture : le cas d'Haïti. Moi-l'autre-l'écartelé », en ligne, URL : http://www.academia.edu/3320492/L%C3%A9criture_le_cas_dHa%C3%Afti_Moi-lautre-l%C3%A9cartel%C3%A9, consulté le 3 mai, 2017.

¹⁰⁰ *Ibid.*

c'est par la voix du personnage de Paulin, écrivain fictif¹⁰¹ que l'écrivain annonce son projet spiral :

Depuis quelques mois, je travaille à un roman [...] assez difficile en un sens. Surtout lorsqu'il s'agit de rompre avec la tradition. De renouveler. De créer. La littérature commence à vieillir. Or il arrive qu'à cette phase de décrépitude, elle soit menacée d'être détrônée par le cinéma [...].¹⁰²

Cette position exprimée par le personnage de Paulin représente les bases de la conception de l'écriture spirale. C'est dans ce sens que le texte entier de *Mûr à crever* se perçoit comme la phase expérimentale de ce projet littéraire dont le but est le renouvellement de la conception romanesque (haïtienne). L'histoire de *Mûr à crever* est principalement celle des deux personnages principaux, Raynand et Paulin. En Haïti sous la dictature du Duvalier père, ces protagonistes sont à la recherche de leur existence. Les deux sont victimes d'une déception amoureuse, aussi bien que de celle de la vie. Par la suite, alors que Raynand se perd dans une course infinie qui le mène à vagabonder sans issue, Paulin lui, décide de s'enfermer dans la création d'une œuvre romanesque dans laquelle il se donne la liberté d'explorer l'espace de plusieurs formes d'expression.

Le récit de *Mûr à crever* lui-même se présente dans une écriture morcelée où le genre narratif est en interaction active avec d'autres formes d'expression. Ce qui frappe surtout dans la configuration des textes, c'est l'alternance entre des séquences narratives en typographie normale et en italiques. Sur un ensemble de 41 séquences présentées comme des chapitres, 27 sont en typographie normale et 14 en italique. L'une des premières remarques que l'on peut faire après avoir lu le roman, est comment les différents types de texte se constituent de différents types de récit. Les séquences en typographie normale portent principalement sur ce qu'on peut appeler 'le récit premier'. C'est celui de l' 'Ici', du temps présent, le vécu quotidien en Haïti pendant le régime de Duvalier-père. De leur part, les séquences en italiques portent généralement sur des récits qu'on peut dire 'seconds', et qui se superposent au premier. Ce sont ceux de l' 'Ailleurs', récit de souvenir (d'enfance), ou d'un temps passé, récit onirique et/ou d'un espace spirituel. Cette alternance entre les formes matérielles de texte et récits est très significative. Elle suggère l'interaction entre différents phénomènes et aspects de la vie et

¹⁰¹ C'est une récurrence de la littérature où les écrivains, par une forme de technique d'abyme, essaient d'imaginer l'écrivain écrivant. Voir les travaux d'André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Les presses Universitaires de Québec, 1980, 155p, et Sélom K. Gbanou, «Scènes d'écrivains : jeux de miroirs et enjeux de légitimation », dans Ozouf S. Amedegnato, Sélom K. Gbanou et Musanji Ngalasso-Mwatha (dirs), *Légitimité et légitimation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp.153-174.

¹⁰² Franketienne, *Op. Cit.*, Ibid, pp. 87-88.

définit l'impossibilité d'une existence exclusive. Le narrateur affirme dans les séquences 9 et 10 :

*Enfant, j'avais l'habitude de voir ma mère, le dimanche matin, se servir d'un couteau à manche de bois pour trancher le cou d'une poule ou d'un cop [...]*¹⁰³

Ah ! Mon fils ! soupire la vieille Marguerite en pensant à Raynand. Depuis le premier cri de l'enfant, nous les mères nous ne vivons jamais tout entières.¹⁰⁴

La disposition des textes en typographie normale et en italiques, révèle comment chez Franketienne, l'écriture devient un lieu de compartimentage des diverses facettes de la vie ; l'imaginaire et le réel, le temps passé et présent, l'abstrait et le concret, la métaphysique et le physique. Les deux principaux types de récit, premier et second, s'interrompent et se superposent en même temps. L'un discontinue l'autre tout en s'imposant comme son prolongement. Ce fonctionnement du concept de la spirale présenté dans ce premier roman se reflète dans l'ensemble des œuvres de Franketienne. Rafael Lucas fait ce constat dans une étude des œuvres de Franketienne publiées à la suite de *Mûr à crever* :

La monumentalité de ces œuvres répond à plusieurs besoins de l'auteur : donner de l'espace à un certain vagabondage générique (roman, poésie, théâtre, chronique, adages, théorisation littéraire, etc.), laisser libre cours à la dérive de l'imagination, suivre parfois uniquement la recherche des sonorités à partir d'une sensation sonore agréable [...], rendre compte de la « multipolarité » du monde et des rapports entre imaginaire et réalité.¹⁰⁵

Au fait, avec *Mûr à crever*, cette compartimentation et superposition des récits, se voit surtout au niveau de la mise en scène par l'auteur des deux principaux protagonistes du texte. Le récit du personnage de Raynand est présenté dans 18 des 41 séquences. Celui de Paulin se présente en 14 séquences, alors que les deux sont mises en scène ensemble dans 9 séquences. Après l'annonce de l'écriture spirale dans les deux premières séquences (pages 5 à 8), on voit se représenter dans les séquences suivantes, de 3 à 17 (pages 9 à 37), les récits d'angoisse et de déception du personnage de Raynand. Le chaos qui caractérise son récit peut s'interpréter par le fait que sa vie est constituée d'un excès de mouvement et de déception. Il est constamment en marche, à la poursuite de la vie qui lui échappe perpétuellement. Dans la séquence douze (pages 47 à 50), Raynand, après avoir quitté Haïti pour tenter de faire sa vie ailleurs, subit un autre choc, une autre déception, la déportation. Le récit témoigne ce fait:

¹⁰³ Franketienne, *Op. Cit.*, p 33.

¹⁰⁴ Ibid, p. 37.

¹⁰⁵ Rafael Lucas, "Franketienne: un condamné à norme s'est échappé", dans *Sens-Dessous*, No. 11, 2013, p. 110.

Go back to your fucken country ! Les écailles de ses rêves les plus chers s'envolent au vent des îles [...]. Tout s'effiloche et fuit entre ses doigts... [...] – Go back to your fucken country ! C'en est fait. La desquamation. L'effondrement. La débandage complète. L'apocalypse emporte des derniers pans de mur dans un tourbillon de poussière aveuglant. Epouvantable défoliation. Orage sec de plein midi. Voyage funéraire des feuilles émigrant vers on ne sait quels lointains espaces. [...]. Voilà la mixture répugnante produite par quinze années d'intoxication ! Quinze années de merdologie ! Le naufrage dramatique de tout un système éducatif axé sur le décoratif et le folklorisme. L'anéantissement absolu.¹⁰⁶

L'écriture spirale chez Franketienne transpose cet excès de l'effondrement et de l'émiettement de la vie sociale du protagoniste dans l'espace du texte. L'Ici et l'Ailleurs, le dedans et le dehors, l'intérieur aussi bien que l'extérieur des frontières nationales deviennent des lieux de perte pour l'être haïtien. Pour le protagoniste, les frontières entre l'espace intérieur et extérieur s'effacent car, les deux lui réservent le même sort. Il est angoissé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Dans son article « Franketienne, aux parapets de la folie et du lyrisme baroque » publié dans le collectif *Dérives*, 53/54, (1987), Robert Barrouet-Oriol évoque la question de l'exil intérieur chez Franketienne. L'objectif principal que se donne l'auteur est d'introduire le lecteur au monde de Franketienne et surtout à l'architecture polyphonique de son œuvre à travers son poème, *Fleurs d'insomnie*. Pour lui, l'œuvre reflète ce qu'il appelle « la manière franketienne », et au-delà de son écriture caractérisée par la subversion linguistique et narrative, révèle une situation d'enfermement et d'exil intérieur. Comme il le souligne, dans le poème:

L'exil n'est plus l'ample chant persien d'Anthony Phelps, "un pied dans l'aube prometteuse" dans l'incessante "géographie de l'ailleurs", mais bien l'exil-insomnie de Franketienne "dans la pâte bitumineuse du quotidien" [...] entre la vie et la mort, [""], l'exil sans migration, [...] "l'image de l'exil à l'intérieur de soi-même et de son propre pays" [...]. Ainsi nous parvient, la clôture insulaire, une écriture "du dedans" hurlant l'exil profond d'un créateur de signes au lieu dit d'un peuple privé de sa propre histoire.¹⁰⁷

Avec cette situation de l'exil de l'intérieur, le 'Moi' des personnages enfermé dans les confins du territoire national, se confond désormais avec celui de l'écrivain même, Franketienne, qui demeure au sein des frontières nationales durant toute la période oppressive des Duvalier. Dans *Mûr à crever*, cet exil intérieur est démontré par le mouvement infini sans débouché :

¹⁰⁶ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 49-50.

¹⁰⁷ Robert Barrouet-Oriol, " Franketienne, aux parapets de la folie et du lyrisme baroque » dans Jean Jonassaint, (dir), *Frankétienne, Écrivain haïtien*, Numéro spécial de *Dérives*, No. 53/54, 1987, pp. 15-33.

Onze heures trente minutes de nuit et d'ombres épaisses. Raynang marche depuis des heures. Il est devenu une paire de jambes qui marchent. Entre le presbytère et la cathédrale, la grosse ampoule, suspendue au lampadaire cylindrique, n'est plus allumée.¹⁰⁸

Ce qui est significatif dans cet extrait c'est comment le mouvement perpétuel qui caractérise le vécu des protagonistes du roman, reflète le fonctionnement même de la spirale. La marche incessant et sans but du personnage de Raynand est un mouvement, une mobilité dans le temps et dans l'espace, « entre le presbytère et la cathédrale ». Mais cette mobilité incessante, loin de représenter une progression dans la vie du protagoniste, traduit plutôt sa stagnation. La marche ne semble pas mener le protagoniste en avant, mais l'enferme dans les limites des deux monuments religieux de son espace. Au fait, ces monuments religieux représentent en partie les normes oppressives (culturelle, sociale, religieuse, politique, idéologique et artistique) contre lesquelles Franketienne s'érige. La marche monotone, infinie et sans but démontre l'improductivité, le malaise et la crise de l'être haïtien face aux poids des idéologies religieuses, et duvaliéristes dans l'espace du roman où tout effort de mobilité n'est qu'un embourbement et une suffocation dans les normes. C'est d'ailleurs contre cette crise que le personnage de Paulin dont le 'Moi' se confond avec celui de Raynand aussi bien qu'à celui de l'auteur, s'«enferme» dans sa création romanesque. Cet enferment est symbolique dans le sens où il lui permet de lutter et de se libérer de sa situation d'exil intérieur imposée par les conditions socio-politiques et artistiques. L'une des conditions de ce projet romanesque qui prône la transgression et l'ouverture est la participation de Raynand, lecteur fictif, dans le processus de création.

La collaboration entre écrivain et lecteur (fictifs) se trouve dans les séquences 20 (pages 87 à 104), 29 et 30 (pages 133 à 135), 38 (pages 165 à 171), et 41 (pages 179 à 182). Dans ces séquences, la relation entre Paulin et Raynard peut se définir comme celle d'un énonciateur et co-énonciateur qui s'engagent dans le projet de conception de l'œuvre romanesque. Il s'ensuit une discussion entre eux :

- Je comprends un peu. Mais Paulin quel est le sujet de ton roman ? quel en est le titre ?
- Je ne me soucie pas encore du titre [...]. Pour le moment, je mets en place la structure des chapitres.
- Mais que vas-tu y raconter ? de toute façon, tu as une histoire à développer.
- Pas le moins que je suppose. Je ne veux pas écrire un roman narratif. [...]. Le roman est une vision de la vie. Or, [...] (celle-ci) est une spirale en mouvement. Ça s'ouvre

¹⁰⁸ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 9.

et se ferme en des hélices irrégulières [...]. Donc je construis mon roman en spirale, avec en porte-à-faux des situations diverses traversées par la problématique humaine. Et les tours élastiques de la spirale, embrassant les êtres et les choses dans des portions d'ellipse et de cercle, définissant les mouvements de la vie. c'est ce que je désignerais sous le néologisme de spiralisme.¹⁰⁹

On est ici confronté à un processus d'accomplissement d'un roman se déroulant dans le roman. Bien plus, la relation de collaboration entre Paulin comme écrivain et Raynard comme lecteur et critique diégétique, est celle où l'écrivain, dans le processus de création, s'engage dans une interaction dialogique avec son lecteur potentiel, le public cible. L'écriture spirale devient dès lors un lieu d'interaction entre écrivain et lecteur. Les frontières s'estompent entre les deux. L'enjeu de leur engagement est celui d'un dialogue qui brise les barrières entre énonciateur et co-énonciateur dans l'espace de création. Dès lors, l'œuvre, dans le processus de la mise en scène de l'écriture spirale, franchit les frontières pour se faire le théâtre de l'interaction entre écrivain et lecteur.

D'ailleurs, comme il se révèle dans le roman, la matière de l'œuvre (spirale) n'est pas une chose créée et transmise par l'écrivain. Cette matière est un objet de construction entre celui-ci et le lecteur. Ce partage de responsabilité dans la création de l'œuvre est confirmé par Paulin qui estime que, « c'est lui (le public) qui écrira le dernier chapitre de l'œuvre » (p.91). Cette entreprise spiraliste qui ouvre les portes du roman, le situe à la frontière des voix et de la volonté des instances créatrices et réceptrices. Cette ouverture efface également les frontières entre les genres et autres formes d'expression ; ce qui mène Franketienne à faire dire à son écrivain-protagoniste : « je voudrais que le dialogue des personnages, dans le roman spiraliste, rappelle celui du théâtre, et qu'il se situe tout à la fois aux portes de la poésie » (p.91). On assiste à un dialogue entre les genres, et entre les voix, dans la perspective de Bakhtine. Ce qui rappelle les réflexions de Rodney Saint-Eloi dans une étude sur l'écriture en Haïti. Pour lui :

[...] l'écriture haïtienne est née d'une pousse paradoxale. L'écriture moi-l'autre ! Je parle ainsi, moi-l'autre simplement pour signifier la constante duplicité du champ culturel haïtien. La dialogisation est permanente entre moi comme sujet et moi comme objet [...]. Dialogisation entre l'œuvre et l'anti-œuvre. [...]. Moi-l'autre, le je qui me semble à moi n'est vraiment à moi que dans la mesure où il implique l'autre.¹¹⁰

Cette réflexion de Saint-Eloi s'inscrit bien dans les mécanismes du spiralisme en expérimentation dans l'œuvre de Franketienne. L'espace du 'moi-l'autre' de Saint-Eloi

¹⁰⁹ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 90.

¹¹⁰ Rodney Saint-Eloi, *Op. Cit.*,

correspond à l'espace créé pour l'écrivain et le lecteur dans le roman spiraliste. C'est un espace où, en dehors de celui de l'écrivain et lecteur fictifs Paulin et Raynard, les barrières entre le 'Moi' de l'écrivain (réel) et l'existence de l'œuvre semblent se briser. Dans ce sens, contrairement à l'idée de la mort de l'auteur proposée par R. Barthes, la vie de l'écrivain devient un reflet de celle de son œuvre¹¹¹. Le protagoniste écrivain dans *Mûr à crever* se soucie de la crise du roman, de « la littérature qui est moribonde » (p. 88). Cette crise de l'écriture n'est pas différente de celle de l'écrivain. L'écrivain est donc lui-même victime d'une crise, idée qui rappelle celle de l'angoisse de l'écrivain, proposée par Danielle Perrot-Corpet dans une étude parue dans le collectif, *Frontières des genres : migrations, transfert, transgressions*¹¹². L'article, qui examine principalement la transgression des frontières par l'écrivain dans les œuvres de Miguel de Unamuno, débouche sur l'angoisse chez l'écrivain qui le conduit à se mettre en scène dans son propre roman. Mettant en relief les raisons pour la création d'espace pour l'écrivain dans son œuvre, Perrot-Corpet établit que l'un des besoins pour les romanciers d'incarner leur 'Moi' personnel est le fait de s'immortaliser car l'artiste devient de plus en plus « angoissé par sa finitude » :

Sur les pages blanches, il s'agit de « répandre sa vie », l'écriture apparaissant de plus en plus comme le moyen d'un arrachement à la mort, d'une immortalisation de soi par soi. [...] notons que ce qui se trouve ainsi posé, c'est l'impératif vital de l'agonie unamunienne, à savoir qu'en l'absence de certitude quant à l'existence d'un Dieu garant de l'immortalité de l'âme, l'homme, qui n'est homme, [...], que par la conscience angoissée de sa finitude et de ses propres forces, en se faisant créateur de soi-même, en forgeant sa propre légende immortelle dans la mémoire des hommes, en incarnant son Moi dans son œuvre de mots comme Dieu l'incarne dans sa création – en d'autres termes, en se faisant romancier de sa propre vie, au lieu de s'en tenir au rôle passif du lecteur de romans, qui laisse conduire sa vie par une fatalité extérieure, jusqu'à une fin qui le laissera totalement anéanti.¹¹³

L'analyse de Perrot-Corpet peut se voir comme un prolongement des idées déjà émises par François Mauriac dans *Le Romancier et ses personnages*. Mauriac examine dans cet ouvrage les différents enjeux qui régissent la conception des personnages. L'élément fondamental de ces enjeux que Mauriac met en relief, c'est la relation entre le romancier et ses

¹¹¹ Voir aussi à ce sujet les travaux de l'écrivain et critique littéraire français, Charles-Augustin Sainte-Beuve, qui défendent l'idée que l'œuvre d'un écrivain est le reflet de sa vie. La méthode de Sainte-Beuve est caractérisée par la recherche de l'intention poétique de l'auteur (intentionnisme) et ses qualités personnelles (biographisme), ref : Jose-Luis Diaz, « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre : Sainte-Beuve et le biographique », dans *Romantisme*, Vol 30, No. 109, 2000, pp. 45-67.

¹¹² Danielle Perrot-Corpet, « L'Écriture « agonique » de Miguel de Unamuno ou la transgression des frontières génériques comme enjeu vital : l'exemple de *Como se hace una novela* (1926) », in Thirouin Stistrup Jensen & Marie-Odile Merete (Dir.), *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 129-139.

¹¹³ Danielle Perrot-Corpet, *Ibid*, pp. 132-133.

personnages, aussi bien que son œuvre. Pour lui, c'est cette relation qui fait ou défait le romancier :

Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle œuvre, d'une grande œuvre, se dissimule toujours ce drame vécu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons [...]. La vie de tous les romanciers, quels qu'ils soient, s'ils sont vraiment grands, finit par se ramener à la lutte souvent mortelle qu'ils soutiennent contre leur œuvre.¹¹⁴

Il se révèle par ces mises au point que l'écrivain, tout en se souciant de la crise de l'écriture, comme on le voit chez Franketienne, se soucie, au fait, de sa propre crise. C'est ce qui explique la mise en scène de l'écrivain lui-même et de sa propre réédification à travers le renouvellement de l'écriture qu'assure le projet du spiralisme. Le spiralisme devient alors un outil non seulement de la re-conception du roman, mais aussi un projet qui relance l'écrivain sur la scène littéraire.

Cet effort que fait l'écrivain pour sa propre projection, le mène à créer un 'Moi' polyvalent qui incarne à la fois les personnages et l'écrivain. Dans le roman, c'est surtout dans les séquences en italique évoquant les souvenirs, que le 'je' narrateur se situe sur la frontière du 'Moi' des personnages et de celui de l'écrivain :

*Je parle par la voix de Raynand, par la voix de Paulin, par la mienne propre. Raynand et Paulin ne sont qu'un seul et même personnage. Moi je suis leur voix, tantôt faible tantôt forte, mais toujours existante. Toujours présente. La voix du tiers-monde écartelé.*¹¹⁵

Le spiralisme devient ainsi un espace de quête du 'Moi' de l'écrivain, un espace où il cherche à se libérer, et à se projeter au monde. C'est dans cette mesure que l'espace de l'écriture chez Franketienne se définit comme un espace de refuge pour l'expression de sa pensée. Il semble avoir créé de l'espace dans son œuvre à travers la configuration des différents textes et séquences, pour y mettre tout ce qui constitue le 'Moi' haïtien (opprimé). Avec la totalité de l'existence haïtienne qui se fond dans cet espace textuel sans frontières, on peut se permettre de dire que l'écriture de Franketienne devient un lieu de la pensée totale.

Tableau des séquences narratives dans *Mûr à crever*

Type de texte	quantité	Personnages et récit	Problématique 1	Problématique 2

¹¹⁴ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet, 1933, pp. 142-144.

¹¹⁵ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 8

Normal	27	Récit de Raynand (18 séquences) Récit de Raynand et Paulin (9 séquences)	Angoisse et Déception : 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 32, 34, 36, 40	Écriture et réception : 20, 29, 30, 31, 38, 31
Italiques	14	Raynand/Auteur (14 séquences)	Récit spiral, onirique, et de réflexion : 1, 2, 33, 35, 37, 39 :	Récit de souvenir (d'enfance) : 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 26
Total	41			

3.2.2. Prose et poésie : *L'Énigme du retour*

Parler de prose et de poésie, c'est évoquer la question des genres littéraires. L'Abbé Vincent, dans une étude consacrée à la théorie des genres littéraires, définit les genres littéraires comme :

Des formes générales et artistiques de la pensée, qui ont leur caractère et leurs lois propres. Ils constituent des classes ou catégories, dans lesquelles se rangent les ouvrages de l'esprit, ouvrages si complexes et si divers. Ainsi les poètes composent, qui une épopée, qui une ode qui une tragédie, qui un ouvrage didactique.¹¹⁶

Cette définition de L'Abbé Vincent propose une classification des textes selon des caractéristiques précises. L'Abbé va plus loin pour identifier certains genres tels que l'épopée, qui correspond à la narration, la poésie lyrique (la poésie), la poésie dramatique (le théâtre) et la poésie didactique (l'essai). Il serait utile, pour le bénéfice de cette étude, de déterminer le sens de certains de ces genres, notamment l'épopée et la poésie lyrique. Selon l'auteur :

L'épopée est narrative. C'est une œuvre objective, impersonnelle, qui peint des sentiments étrangers au poète, le non-moi, le cadre en est immense ; il renferme le tableau de toute une civilisation, avec ses usages, ses coutumes, ses mœurs, et le jeu des grandes forces surnaturelles et naturelles, prodiges, miracles, invasions, invasions, guerres : forces qui ont influé sur les destinées d'une nation.¹¹⁷

¹¹⁶ Abbé Vincent, *Op. Cit.*, p.1

¹¹⁷ L'Abbé Vincent, *Ibidem*.

Ainsi définie, l'épopée correspond à la narration, à l'écriture en prose qui constitue plus ou moins, la forme dominante de l'écriture romanesque. Abbé Vincent détermine les caractères de l'épopée comme un genre qui « veut une matière ample ; et admet une composition large, peu serrée, de nombreux épisodes [...] » (p. 2). Pour ce qui est de la poésie lyrique, elle :

Est une effusion de sentiment personnel, une œuvre subjective, où le poète décrit ses états d'âme, son moi. Elle est révére, plainte, joie. L'homme y est plutôt passif [...].¹¹⁸

La caractéristique fondamentale de la poésie est l'expression des sentiments. L'Abbé Vincent estime que « le cadre de la poésie est restreint, et la composition en est impalpable et cachée ; le sentiment s'y déroule en sinuosité [...]. Elle exige comme faculté dominante, la sensibilité » (pp. 2-3). Les définitions et caractères de ces formes d'expression comme il le propose suggèrent un enfermement du littéraire dans les limites des règles de leur composition. La typologie des genres, comme proposée, établit des frontières étanches entre ces différentes catégories de textes. Ainsi, le travail de L'Abbé Vincent, bien que s'impose comme une source classique pour l'étude et la compréhension des phénomènes des genres littéraires, est un peu daté. Il ne tient pas compte de certaines dimensions récentes de l'évolution de la pensée humaine. Depuis la publication de cette étude, il y a eu d'autres études consacrées à la question. Dans une certaine mesure, ces études beaucoup plus récentes viennent compléter le travail de L'Abbé Vincent. L'une des études de référence dans le cadre de la mise à jour de la pensée de L'Abbé Vincent est celle de Jean-Marie Schaeffer.

En effet, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Jean-Marie Schaeffer se concentre sur cette question de la classification des textes selon les genres. Son travail consiste d'abord en la mise en question des frontières discursives établies entre les genres littéraires par certains grands poéticiens comme Brunetière, Hegel, Aristote aussi bien que L'Abbé Vincent. Schaeffer lui-même tente de définir le genre littéraire comme une forme de représentation littéraire, un « acte verbal » ou une forme d'énonciation qui, selon lui, est un « ensemble des phénomènes qui révèlent [...] un acte discursif [...] énoncé sous forme orale ou écrite »¹¹⁹. Par la suite, il se révèle par son étude comment il est difficile de classer les textes dans une catégorie générique sans que les frontières de ceux-ci ne se brouillent : Il observe que

Toute théorie générique présuppose en fait une théorie de l'identité de l'œuvre littéraire et plus largement de l'acte verbal. Or, une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce

¹¹⁸ *Ibid*, p.2

¹¹⁹ *Ibid*, p.82

fait, la question de son identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. Ou, pour le dire autrement : une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, [...].¹²⁰

A la base de cette observation, on peut voir déjà comment l'identification d'un texte selon un genre unique peut être problématique. Ce problème de classification se révèle déjà à partir du titre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, ce qui suggère soit un doute par rapport à l'identité même d'un genre, ou sa nature insaisissable. Dès lors, loin d'être défini comme forme d'expression unique, comme acte enfermé dans des limites discursives, le genre littéraire tend vers un mélange de plusieurs formes d'expression, d'actes discursifs et de différents types de textes qui débordent leurs propres limites.

Parmi les œuvres choisies dans le cadre de cette étude, celle de Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, procède à une représentation générique qui correspond à la conceptualisation que Jean-Marie Schaeffer fait du genre littéraire dans son ouvrage. Laferrière, dans son œuvre, procède à une présentation mixte de différents modes de représentation, notamment la prose et la poésie. La démarche créatrice qu'adopte Laferrière dans cette œuvre, semble constituer l'objet de discussion sur la création romanesque entre le narrateur-protagoniste du récit et son neveu Dany :

Pour écrire un roman, j'explique à mon neveu [...], il faut surtout de bonnes fesses car c'est un métier comme celui de couturière où l'on reste assis longtemps. Et qui exige aussi des talents de cuisinière. Prenez une grande chaudière d'eau bouillante où vous jetez quelques légumes et un morceau de viande saignante. On ajoutera plus tard le sel et les épices avant de baisser le feu. Tous les goûts finissent par se fondre en un seul.¹²¹

Il est d'abord à noter que le narrateur Windsor, semble se dédoubler à travers son neveu à qui il donne des principes régulateurs du métier d'écrivain. On a l'impression que le narrateur est en interaction avec son propre 'Moi' de romancier exilé à Montréal, confronté aux difficultés et incertitudes du métier d'écrivain.

Il est important de s'arrêter un peu sur les deux actants auxquels il compare l'écrivain : une « couturière » et une « cuisinière ». Les talents de cuisinière élaborés dans la citation et le métier de couturière exigent un art et un savoir-faire de mélange et de suture qui sont fort éloquents de la structure narrative adoptée par Laferrière dans son roman. Au fait, l'art de la

¹²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, pp. 79-80.

¹²¹ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, pp. 104-105.

couture, qui consiste à couper des étoffes en petits morceaux et les rattacher en un tout complet, est évoqué par l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi dans ce qu'il appelle le roman *N'zassa*. La notion *N'zassa*, adoptée par Adiaffi désigne un roman « sans genres »¹²², c'est-à-dire un roman où tous les genres sont mélangés. Cette notion de roman sans genres rappelle le concept de la mosaïque qui, selon Lucien Dallenbach, est « un lieu composite ou coexistant, de manière irénique, et non contradictoire, toutes les valeurs entassées au cours de l'histoire [...] »¹²³. C'est ce style de couper-coller, de patchwork et de mélange de genres où coexistent différents récits qui caractérise *L'Énigme du retour*. Le texte se présente en général sous forme d'une suite de poèmes et de nouvelles, ce qui fait dire à Yolaine Parisot que « *L'Énigme du retour*, [...] hésite entre lyrisme et épopée »¹²⁴.

Bien qu'il soit inscrit, comme élément paratextuel¹²⁵ sur la couverture, la désignation « roman », le texte s'ouvre plutôt sur ce qui paraît être un long poème. Le tout premier texte intitulé « Le coup de fil » (p. 13 – 20), est en vers libres et évoque les sentiments du narrateur face à un événement tragique et bouleversant qui vient de lui être annoncé dans la première strophe:

LE COUP DE FIL

La nouvelle coupe la nuit en deux.
L'appel téléphonique fatal
Que tout homme d'âge mûr
Reçoit un jour.
Mon père vient de mourir.¹²⁶

L'histoire est celle d'un homme qui quitte son Haïti natal vit en exil à Montréal au Canada pendant plusieurs années. Il reçoit un coup de fil qui lui annonce la mort de son père à New York, et se retrouve obligé de retourner dans son pays natal avec la nouvelle du décès. Cette annonce de décès évoque l'état d'âme du protagoniste déjà écartelé entre plusieurs territoires, notamment Port-au-Prince (Haïti), Montréal (Canada) et New York (États Unis). Ainsi, le décès du père se présente ici non seulement comme un phénomène important à la source du bouleversement de l'état d'âme du narrateur, mais il est aussi responsable du récit

¹²² Propos de l'auteur cités dans la préface de son roman, *Les Naufragés de l'intelligence* (2000).

¹²³ Lucien Dallenbach, *Mosaïque*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 167.

¹²⁴ Yolaine Parisot, *Op. Cit.*, p.97

¹²⁵ Le paratexte, sur lequel cette étude reviendra dans le chapitre suivant, fait objet d'une conceptualisation chez Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987. Ce sont éléments de l'entourage textuel et extratextuel du récit narratif.

¹²⁶ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 13.

raconté dans une mosaïque de genres et de tous. Elle nécessite ‘‘un retour au pays natal’’ comme le conçoit Aimé Césaire avec son *Cahier d’un retour au pays natal*. Le fondement de ce retour nécessaire est le franchissement des frontières qui l’ont longtemps séparé de son pays natal. Il effectue son voyage par la traversée des territoires comme des genres.

L’histoire racontée se présente dans un ensemble de 60 séquences faites notamment de découpages de poèmes et de proses, avec des titres. Les séquences se présentent en deux grandes parties. La première partie intitulée « Lents préparatifs de départ » comprend 14 séquences, et la deuxième « Le retour », contient 46 séquences. Ces titres donnent alors à ces parties et séquences l’allure d’un recueil de poèmes et de nouvelles ou d’un mélange des deux dans ce qu’on peut appeler recueil de poésie en prose ou de prose poétique. Des 60 séquences, une seule est en prose (séquence 40, pages 188 à 192), huit (séquences 1, 8, 18, 21, 27, 35, 39, 48) en vers, et une séquence (7, pages 48 à 51) dans un mélange de prose, de vers et de drame. Toutes les autres séquences, soit 50 au total, sont faites d’un mélange de prose et de vers, ce mode de poésie en prose. Avec ce grand nombre de séquences où le récit alterne entre prose et poésie, se confirme la situation d’instabilité du protagoniste-narrateur dont l’esprit erre dans plusieurs espaces géographiques comme dans les espaces génériques. Comme l’observe également Ursula Mathis-Moser dans une étude qui cherche à voir comment l’esprit méditatif de Dany Laferrière est reflété par ses œuvres :

[...] dans *L’Énigme du retour* [...] en ce qui concerne la « géographie » du livre, son « climat » mental et son style [...] le rythme haletant des romans métropolitains cède la place à une prose poétique (voire à une « poétique en prose ») tout en gardant l’idée du déplacement, du voyage. Car il y a voyage, « réel » ou « rêvé », de Montréal à New York et à Port-au-Prince [...].¹²⁷

Avec les va-et-vient qui ont lieu entre les modes de représentations, on assiste à une interaction constante entre les différents ‘Moi’, ‘méditatif’ et ‘actif’ du personnage-narrateur, comme on le voit dans l’extrait suivant :

Je pense tout à coup à Montréal
comme il m’arrive de penser
à Port-au-Prince quand je suis à Montréal.
On pense à ce qui nous manque.

Je suis entré par hasard dans la nouvelle librairie La Pléiade. J’ai connu, à la fin des années 60, celle du vieux Lafontant. Toujours assis près de la porte d’entrée. C’est

¹²⁷ Ursula Mathis-Moser, ‘‘Hommage : « Dany Laferrière, un « écrivain méditatif » », dans *Québec français*, No. 174, 2015, p. 53.

un homme affable malgré des sourcils touffus qui lui faisaient un air bourru. Il ne parlait pas beaucoup.¹²⁸

Si ces aller-et-retour entre le mémoriel et le réel suggèrent, dans un premier temps, le déchirement qui habite le protagoniste dans cette période de perte, il révèle par la suite la difficulté à établir une frontière entre ces différentes expériences de la vie. En plus, l'alternance entre les modes, entre les espaces discursifs, révèle l'hésitation du narrateur à se rendre dans son lieu d'origine pendant une longue période d'absence. L'être du protagoniste est nourri par des sentiments conflictuels et de tiraillements qui caractérisent à la fois son impossible séparation et impossible attachement à son pays natal, aussi bien qu'à son pays d'accueil. Les souvenirs ineffaçables du premier lui assurent la survie dans le second. Cette idée rappelle les propos de l'écrivain lui-même dans un de ces textes où il révèle que : « Port-au-Prince occupe mon cœur. Montréal, ma tête. Miami, mon corps »¹²⁹. Ces propos donnent à voir une image de son 'Moi' morcelé ; (le 'moi' du cœur, de la tête, et du corps,) entre son espace également morcelé. Pourtant, entre ce Moi et espace morcelés, s'opère un fusionnement de frontières qui rend caduque son statut d'exilé. Naim Kattan réitère ce fait dans *La Parole et le lieu* :

Si j'accepte d'être un homme partagé entre la communion et l'attente, c'est que [...] mes univers ne se superposent pas. Ils se continuent, se prolongent dans le mouvement de la vie.¹³⁰

Chez Laferrière, ces morceaux de son existence se constituent en un corps et un espace dans lequel ses mouvements ne connaissent pas de frontières.

On constate que les espaces des différents modes de représentation semblent être réservés à différentes fonctions. L'espace du chanté et de la poésie est le lieu privilégié des souvenirs, de la méditation, de l'abstrait, de la réflexion, voire de l'introspection. Les strophes suivantes en sont témoins :

J'ai toujours pensé/que c'était le livre qui franchissait/les siècles pour parvenir jusqu'à nous. /Jusqu'à ce que je comprenne/en voyant cet homme/que c'est le lecteur qui fait le déplacement. Ne nous fions pas trop à cet objet couvert de signes/que nous tenons en mains/et qui n'est là que pour témoigner/que le voyage a bien eu lieu.¹³¹

Cette séquence intitulée « L'exil », plonge le narrateur dans les souvenirs de ces premiers moments d'exil à Montréal. Cette séquence de réminiscence continue en vers sur 4

¹²⁸ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 153.

¹²⁹ Dany Laferrière, « Un homme en trois morceaux. Inédit », *Tribune juive*, vol. XIII, N^o. 6, août 1996, pp. 18-22.

¹³⁰ Naim Kattan, *La Parole et le lieu*, Montréal, Hurtubise, 2004, p.47.

¹³¹ *Ibid*, p.32.

pages avant que la prose ne prenne la relève. C'est dans le contexte de ce voyage imaginaire que le narrateur se donne à des réflexions et des abstractions sur comment l'œuvre littéraire devient un moyen par lequel écrivains et lecteurs peuvent franchir les frontières du temps et de l'espace. Cela semble confirmer que l'espace de la poésie est principalement réservé au rêve, à l'imaginaire, à l'abstrait voire au fictif ; ce qui suggère la passivité du personnage.

Dans la même veine, le texte en prose se présente comme l'espace du vécu quotidien, de la vie matérielle et concrète vécue par les protagonistes comme dans la séquence 40 qui porte uniquement sur le narré :

J'arrive à l'hôtel complètement mouillé pour trouver ma sœur en grande conversation avec la propriétaire. On est monté dans ma chambre afin que je change. Après son travail, elle est passée prendre de mes nouvelles car ma mère commençait à s'inquiéter. Elle me voyait en danger dans un rêve.¹³²

La séquence raconte certains événements qui ont marqué le séjour du protagoniste en Haïti. Les rencontres avec ses relations immédiates qui l'entourent. Les personnages sont ici à l'origine des actions qui s'engagent dans des interactions actives. L'espace discursif de la prose est un espace public, extérieur, et ouvert pour des instances et des voix multiples. L'espace de la poésie par contre, semble être réservé pour les jeux de réflexions, de réminiscences et de méditations personnelles. C'est l'espace intérieur et privé du narrateur. Ces deux espaces discursifs, donnent l'impression d'être étanches, séparés l'un de l'autre par une frontière discursive infranchissable.

La configuration dominante de la plupart des séquences (50 des 60 séquences) donne pourtant à voir que cette séparation entre poésie et prose est une illusion. En combinant les deux modes de représentation, Laferrière cherche à démolir ce monde séparé en deux, à briser la dualité. La négation de ces espaces discursifs compartimentés, divisés en deux, est une volonté du narrateur de faire passer le lecteur librement d'un espace à l'autre, comme d'un genre à l'autre, brisant les frontières entre les différentes catégories génériques. Toutes les séquences combinées sont marquées par cette traversée d'un mode discursif à un autre:

Le dictateur exige d'être au centre de notre vie
et ce que j'ai fait de mieux dans la mienne,
c'est de l'avoir sortie de mon existence.
J'avoue que pour ce faire il m'a fallu jeter
parfois le bébé avec l'eau de bain.

¹³² Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p.188

Je suis donc parti puis revenu. Les choses n'ont pas bougé d'un iota. En allant voir ma mère ce soir, j'ai traversé le marché. Les lampions allumés me donnaient l'impression de cheminer dans un rêve. Une fillette, dans une petite robe de jersey rose, dormait dans les bras de sa mère en train de compter la recette du jour. Cette tendance qui permet d'accepter tout le reste m'a déjà épuisé et ne tardera pas à épuiser mon neveu.¹³³

Cette séquence (30), intitulée « La version du neveu » évoque l'un des moments du séjour du narrateur dans son pays natal. La séquence passe brusquement de la poésie à la prose et revient à la poésie. Dans les textes cités, le narrateur part du passé, le temps de la dictature et de son exil, exprimé par le vers, et enchaine avec le présent, qui est le moment de son retour, exprimé par la prose. Même si les temps (passé et présent, 35 ans d'absence) et les espaces (Port-au-Prince et Montréal) paraissent éloignés l'un de l'autre, le narrateur facilite le passage de l'un à l'autre grâce à l'interaction qu'il assure entre les genres. Dans les vers, le narrateur estime avoir sorti le dictateur de sa vie. De ce lieu privé, intérieur, de l'exil, le narrateur transite vers la prose qui marque le retour en famille, dans un extérieur où la narration crée un espace discursif beaucoup plus ouvert. Entre le voyage et le retour se trouve alors la frontière du temps de l'exil que le passage de la poésie à la prose efface. Il est alors à remarquer que la combinaison des genres qu'effectue l'auteur dans la grande majorité des séquences du récit a pour but de lui permettre de vivre dans les moments et espaces fragmentés. C'est par ce moyen qu'il comble le vide de l'exil qui semble l'habiter. Au fait, la confusion dans laquelle le décès du père semble avoir plongé le narrateur-protagoniste est d'ailleurs caractéristique de sa personnalité d'être ici et ailleurs à la fois. La disposition des textes démontre ce fait:

Depuis que le gouvernement ne peut plus jeter en prison comme bon lui semble les journalistes impertinents ce sont les bourgeois qui ont pris le relais en les achetant souvent à bas prix. On achète le journaliste corrompu avec de l'argent. On achète le journaliste pauvre mais honnête avec de la considération. On achète le journaliste pervers en lui permettant de respirer le subtil parfum d'une très jeune fille penchée vers lui à une réception mondaine.

Je viens d'apercevoir la petite vendeuse
qui me réveille chaque matin.
Sa voix aiguë surpasse celle de toutes les autres.
Je l'entends encore le soir en rentrant.¹³⁴

Cet extrait de la séquence intitulée : « Par la fenêtre du roman » (pages 150 à 156), raconte certaines conséquences de la période des Duvalier que souffre le pays natal, et comment le narrateur décide d'aborder ces réalités malheureuses à travers l'écriture. Dans le passage, le

¹³³ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p.140.

¹³⁴ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, pp. 151-152.

narrateur évoque dans le texte en prose une partie de cette réalité post-duvaliériste, le fait de corrompre les journalistes. Le texte en vers qui suit semble n'avoir aucun lien avec le sujet du texte précédent. La combinaison prose-poésie dans le même espace discursif semble alors se caractériser par une confusion qui plonge l'écriture dans un chaos. Pourtant, c'est ce chaos même qui donne à l'écriture de Laferrière une signification. Loin d'être considéré comme catastrophique, le chaos de l'instabilité générique permet au narrateur-protagoniste d'assumer ses 'Moi', ses univers, voire ses identités plurielles qui interagissent et coexistent. Le chaos qu'il représente dans son écriture est alors celui qui mène à la négation de son Moi fragmenté entre l'ici et l'ailleurs, entre l'exil et le retour, entre le pays d'origine et le pays d'accueil, entre l'enfance et l'âge adulte, et entre les réalités de ces différents espaces.

L'écriture de Dany Laferrière comme lieu de mélange de genres, d'espaces, d'imaginaires, de voix narratives voire, comme lieu où se fondent les identités multiples de l'écrivain, pourrait être rapprochée au spiralisme de Franketienne. Bien que Laferrière ne se réclame pas de ce mouvement littéraire (haïtien) que Franketienne définit comme « plagiat de la vie », ses œuvres en portent les marques. Cette poétique de chaos (et de mouvement) qu'on retrouve chez ces écrivains d'origine haïtienne peut être attribuée aux événements (politiques et naturels) violents et chaotiques qui ont marqué l'histoire de l'Haïti. Ainsi, chez Dany Laferrière, comme chez Franketienne, on assiste à une écriture caractérisée par une interaction d'éléments narratifs disparates qui contribuent, d'une façon ou de l'autre, à la configuration (ou reconfiguration) de l'espace discursif de l'œuvre romanesque.

Dans ce cas, on ne peut plus voir le roman comme un genre indépendant qui absorbe les autres genres. Il est également difficile de dire que ces genres autres qui s'introduisent dans le roman conservent leur indépendance et originalité. Jean-Marie Schaeffer en a déjà fait le constat : « les noms de genres peuvent avoir des référents multiples : propriétés communicationnelles, normes régulatrices, classes extensionnelles »¹³⁵. Ainsi, la pratique discursive chez Laferrière se situe dans la rencontre de différents modes de représentation générique. La signification de son écriture, s'il faut la repérer, se situerait dans la traversée des espaces, des 'Moi' morcelés de l'écrivain, des genres et des formes d'expression, débouchant sur une esthétique des frontières.

Les différentes analyses faites des différentes œuvres montrent que les différents auteurs développent dans leurs œuvres un rapport particulier à la mémoire, à l'espace, et au

¹³⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Op. Cit.*, p.171.

genre romanesque lui-même. Ces rapports sont ceux qui permettent aux œuvres de transcender leurs limites et constamment les frontières surtout en ce qui concerne les normes du genre. Par conséquent, le roman (francophone) n'est plus un récit organisé d'une histoire, il devient un ensemble de récits autonomes, mais qui, à la lecture, se présentent comme les maillons d'une chaîne. Que ce soient les récits parémiologiques de Florent Couao-Zotti, les unités narratives d'Henri Lopes, l'écriture spirale de Franketienne et le mélange de genres chez Dany Laferrière, l'histoire racontée n'est jamais une mais plutôt plurielle. Les récits exploitent tout le fond dialogique aussi bien des auteurs eux-mêmes que des personnages pour créer un ensemble fragmenté mais cohérent. En effet, ce qui unit les auteurs étudiés dans ce chapitre c'est leur travail de réinvention du genre romanesque lui-même nourri par une composition mosaïque, voire dialogique. Au-delà de ce travail dialogique qui met le texte en rapport avec plusieurs mémoires, espaces et genres, on remarque une particularité chez tous ces auteurs. C'est le travail sur la limite entre les textes et leurs paratextes.

4.0 Chapitre 4 : Espace discursif : textes, paratextes et intertextes

Dans l'avant-propos de son ouvrage, *Mosaïques*, publié en 2001, Lucien Dallenbach met en relief le constat à partir duquel est né le livre. Son objectif principal dans ce livre est d'examiner, à travers l'art et la littérature, en quoi le monde aujourd'hui est devenu mosaïque, les caractéristiques, les fonctionnements de ce phénomène et ses enjeux pour le monde actuel. Et cet objectif est informé par l'observation qu' :

[...] après une éclipse qu'on eut pu croire définitive, je me suis étonné que la mosaïque ressorte de l'ombre dans la seconde moitié des années 90, et, surtout, qu'elle reparaisse au grand jour avec une vitalité si conquérante qu'il est devenu pratiquement impossible de lire un essai sur quelque sujet que ce soit, d'ouvrir son journal, d'allumer son poste de télévision, ou même de faire un pas dans la rue, sans que cette très vieille connaissance ne se rappelle obstinément à votre bon souvenir. Faut-il supposer que tout, dans ce monde, est maintenant mosaïque ? Que la mosaïque, aujourd'hui, est la seule image qui rassemble, plaise, s'impose, et soit crédible ? Assurément les deux à la fois ! Car pour inopinées qu'elles paraissent, on se doute qu'une telle montée en puissance, qu'une telle invasion iconique et verbale ne tombent pas du ciel !¹³⁶

On décèle de cet extrait que pour Dallenbach, la mosaïque s'est imposée comme phénomène incontournable au monde du XIXe siècle. Dans la même optique que Lucien Dallenbach, on se rend compte en lisant la plupart des œuvres produites aujourd'hui, que la mosaïque est devenue une esthétique à la mode. Compte tenu de cette importance, la technique est devenue outil de création chez nombre d'écrivains comme Nancy Huston, Kim Thuy, Vassilis Alexakis, Gao Xingjian, Marguerite Yourcenar et bien d'autres. Par ailleurs, il est à remarquer notamment qu'avec cette écriture en mosaïque, on assiste à la multiplication des frontières dans l'œuvre romanesque. Cette multiplication suppose d'ailleurs le passage et l'entrecroisement des frontières. L'outil fondamental de la mosaïque qui assure cette multiplication des frontières, c'est le morcellement.

L'un des lieux de ce morcellement c'est l'espace discursif. On entend par espace discursif le cadre géographique et temporel (voire géopoétique) qui encadre la narration ou le discours fictionnel. Il y a à l'intérieur de ce discours fictionnel, qui est le récit, des interactions comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Ces interactions entre les textes comme objets structurés entretiennent aussi des rapports avec sa périphérie qui constitue, selon la terminologie de Gérard Genette, ses paratextes. Ainsi peut-on parler de mosaïque littéraire qui se comprend comme une structure composite d'éléments esthétiques (nouvelles, contes, poésie,

¹³⁶ Lucien Dallenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 11.

narration, théâtre, etc. auxquels s'ajoutent des éléments paratextuels) qui se constituent comme un ensemble.

Dans son ouvrage, *Seuils* (1987), G. Genette définit les fonctions et les limites des paratextes. Pour lui, l'énoncé littéraire est rarement un texte 'nu' sans le « support » et « renfort » d'autres textes limitrophes. Ainsi, Genette propose que :

Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français – voyez, disais-je, des adjectifs comme « parafiscal » ou « paramilitaire » - le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.¹³⁷

Ces textes sont comme des portes d'entrée à l'univers du récit lui-même. Genette en distingue quelques variantes comme le titre, l'exergue, la dédicace, l'épigraphe, la préface, et les notes entre autres. Ces paratextes sont un univers aussi large, et si Genette lui consacre tout un ouvrage, c'est compte tenu de son importance dans la structure de l'œuvre. En dehors de l'étude de Genette, il y a, dans le domaine littéraire, d'autres travaux qui portent également sur la question. On peut évoquer comme exemple une étude consacrée au nom de l'auteur, « Masquer le nom »¹³⁸ de Dominique Desanti, et d'autres qui portent sur le discours préfaciel comme celle de J. M. Gleizes, « Manifestes, préfaces »¹³⁹ publié en 1980, Françoise Cespedes, avec « De l'intérêt des préfaces »¹⁴⁰ publié en 1989, et également le travail de Julien Dominique « La Préface comme auto-contemplation » publié en 1990 dans la revue *Poétique*¹⁴¹. Il faut aussi mentionner les travaux de Claude Duchet, « La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie Romanesque »¹⁴² (1973), celui de Henri Mitterrand, « Les Titres des romans de Guy des Cars »¹⁴³, publié en 1979, et les livres de Charles Grivel, *Production d'intérêt romanesque : un état du texte 1870-1880, un essai de constitution de sa théorie*¹⁴⁴ (1973), et celui de Leo H. Hoek, *La Marque du titre* (1982)¹⁴⁵.

¹³⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

¹³⁸ Dominique Desanti, « Masquer le nom », Corps écrit No. 8, 1983

¹³⁹ J. M. Gleizes, « Manifeste, préfaces », *Littérature*, No. 39, Oct. 1980.

¹⁴⁰ Françoise Cespedes, « De l'intérêt des préfaces », dans *L'École des lettres II*, No. 10, Mars 1989, pp. 15-20.

¹⁴¹ Dominique Julien, « La Préface comme auto-contemplation » dans *Poétique*, No. 84, Nov. 1990, pp. 499-508.

¹⁴² Claude Duchet, « La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque » dans *Littérature* No 12, 1973, pp. 49-73.

¹⁴³ Henri Mitterrand, « Les titres des romans de Guy des Cars » dans *DOCHET*, éd. Sociocritique Paris, Nathan, 1979

¹⁴⁴ Charles Grivel, *Production d'intérêt romanesque un état du texte 1870-1880 Un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Mouton, 1973.

¹⁴⁵ Leo H. Hoek, *La marque du titre*, Paris, Mouton, 1982.

En ce qui concerne les littératures francophones, les paratextes s'imposent de plus en plus comme objet d'étude. L'étude de Mukala Kadima-Nzuji, « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois »¹⁴⁶ examine le fonctionnement de l'appareil titrologique des romans zaïrois des années 1980. De sa part, Sélom K. Gbanou dans « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française »¹⁴⁷ révèle l'importance du discours préfaciel pour le positionnement des œuvres de la littérature francophone dans le champ littéraire. Ces articles, loin de couvrir l'ensemble des paratextuels, ne se consacrent qu'à quelques-uns des éléments notamment le titre et la préface.

En dehors de ces quelques articles qui portent sur le sujet, il faut noter que l'une des premières œuvres consacrées à l'étude des paratextes dans la littérature francophone d'Afrique est celle d'André-Patient Bokiba, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone, Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*¹⁴⁸. Dans cet ouvrage sur l'activité paratextuelle en littérature francophone africaine, l'auteur se consacre à l'étude des discours préfaciels comme instance de légitimation et expression de la poétique africaine. Cet ouvrage, comme les articles évoqués, privilégie aussi le discours préfaciel. En plus, l'étude s'est seulement intéressée à deux figures préfacielles de la littérature francophone africaine, Léopold S. Senghor et Henri Lopes. Il se révèle, à cet égard, que, dans le domaine de la littérature (francophone) africaine, beaucoup d'autres éléments de cet univers paratextuel restent à explorer.

Dans les lignes qui suivent, il s'agira d'étudier la composition et la signification des différents paratextes qui introduisent les romans du corpus en en identifiant les éléments et en déterminant leur pertinence par rapport au texte principal. L'objectif ici sera d'examiner les dialogues que les textes du corpus entretiennent avec leurs paratextes respectifs.

4.1. Récits et textes limitrophes : énoncés paratextuels

Pour Gérard Genette :

Un élément de paratexte, [...] a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume [...] et parfois inséré dans les interstices du texte [...].¹⁴⁹

Ce qui importe dans cette définition proposée par Genette c'est la notion d'emplacement. Cette notion d'emplacement suppose une place, un univers qu'occupent les éléments du paratexte.

¹⁴⁶ Mukala Kadima-Nzuji, « Introduction à l'étude du paratexte dans le roman zaïrois », dans *Cahiers d'études africaines*, Vol 35, No. 140, 1995, pp. 897-909.

¹⁴⁷ Sélom K. Gbanou, « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française », dans *Présence francophone*, No. 61, 2003, pp. 63-83.

¹⁴⁸ André-Patient Bokiba, *Le paratexte dans la littérature africaine francophone : Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*. Paris : L'Harmattan, 2006.

¹⁴⁹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, 1987, p. 7.

Cette idée semble suggérer que l'univers du paratexte est un univers qui se distingue de celui de la fiction. Cette séparation qui paraît se créer entre les paratextes et le récit lui-même, évoque déjà l'idée d'une frontière dans l'espace de l'œuvre romanesque. C'est encore cette idée d'emplacement qui fait dire à G. Genette que le paratexte est

[...] ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, [...].
« Zone indécise » entre le dedans et le dehors [...], un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes, et de tous âges [...].¹⁵⁰

Dès lors, le paratexte, dans le sens de Genette, est un élément de démarcation entre le dedans et le dehors, entre le texte et le hors-texte ; c'est-à-dire entre la fiction et la non-fiction. Il se révèle de cette démarcation la relation qui rattache l'un à l'autre. Genette montre dans son étude que le titre comme élément du dehors, donne une désignation au récit, le dedans, tout en désignant aussi son contenu. Pour un autre élément du dehors comme la préface, elle est, comme le montre Bokiba dans l'introduction à son livre, « une des multiples stratégies et procédures de reconnaissance qui traversent, régissent, délimitent et valident le champ littéraire »¹⁵¹. Au fait, dans la littérature africaine, la préface a été un élément important dans la légitimation des œuvres surtout pendant la période coloniale. Par exemple, la fameuse préface de Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », qui se situe en dehors de la fiction, permet d'introduire et définir un emplacement de l'œuvre poétique de Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* dans le champ littéraire. Ces hors-textes, par leur emplacement, définissent aussi l'emplacement de l'œuvre dans l'institution littéraire. Cette relation inséparable entre le texte et le paratexte fait de sorte qu'il est difficile de dire si le paratexte appartient à la fiction ou à la non-fiction, ou s'il est un élément qui se nourrit du corps du texte ou vice versa. En effet, cette position ambivalente du paratexte est soulignée par J. H. Miller dans son article « The Critic as Host » qu'évoque Genette, où il établit la nature antithétique du préfix *para* en Anglais comme désignant à la fois :

proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something at once inside a domestic economy and outside it, something simultaneously this side of the boundary line, threshold, or margin, and at the same time beyond it, equivalent in status and at the same time secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in "para" is, moreover, not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and outside. It is also the boundary itself, the screen which is at once a permeable membrane connecting inside and outside, confusing them with one another, allowing the

¹⁵⁰ *Ibid*, pp. 7-8.

¹⁵¹ André-Patient Bokiba, *Op. Cit.*, p. 9.

outside in, making the inside out, dividing them but also forming an ambiguous transition between one and the other.¹⁵²

Partant ainsi de cette nature ambiguë des éléments du paratexte, Genette en identifie deux types. Il y a le paratexte auctorial et éditorial qui se subdivisent en péri-texte et épitexte. L'une ou l'autre de ces catégories se place soit sous la responsabilité de l'auteur ou celle de l'éditeur. Dans son ouvrage, Genette définit le péri-texte comme élément du paratexte qui se situe « autour du texte, dans l'espace même du volume [...] ou inséré dans les interstices du texte » (p. 10). Pour l'épitexte, c'est « tous les messages qui se situent [...] à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique [...], ou sous le couvert d'une communication privée » (*ibid*). Il identifie pour la catégorie du péri-texte, le titre, la préface, titres de chapitres et notes. Dans la catégorie de l'épitexte, il y a des interviews, des entretiens, des correspondances, et des journaux intimes entre autres. La présente étude cherche à se concentrer principalement sur la première catégorie d'éléments paratextuels en examinant chez ces romanciers francophones choisis, la titrologie, l'épigraphe, les discours préfaciels et postfaciels, des compléments narratifs comme des notes en bas de page, et finalement des allusions.

4.1.1. Titres et exergues

Le titre, texte qui installe les premiers rapports avec l'œuvre, est le premier élément du paratexte qui donne à l'œuvre sa dénomination. Avant même que le regard se pose sur le roman ou sur sa couverture, c'est le titre qui attire le lecteur vers le texte à lire. C'est pourquoi dans les différentes métamorphoses que subit le roman francophone, comme le démontre Sewanou Dabla dans *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, le titre se révèle l'un des premiers indices du changement :

Au carrefour de l'ancien et du nouveau roman africain, c'est encore à partir du titre que débute le discours inaugural de la différenciation du projet scriptural telle qu'elle se manifeste en cette dernière décennie.¹⁵³

Ainsi, avec cette évolution du roman francophone africain, le tableau¹⁵⁴ du changement de la titrologie révèle comment les anciens titres reprenant le nom du protagoniste principal ou ses attributs comme *Karim*, (1935), *Maïmouna* (1954), *Climbié* (1956), *L'Enfant noir* (1956), *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960), *Le Vieux nègre et la médaille* (1956). *Le Pauvre Christ de*

¹⁵² J. Hillis Miller, «The Critic as Host» in *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3, The University of Chicago Press, 1977, pp. 439-447.

¹⁵³ Sewanou Dabla, *Op. Cit*, p.65.

¹⁵⁴ Ce phénomène du changement de la titrologie a déjà été évoqué au chapitre un de la première partie aux pages 39/40.

Bomba (1956), *Le Roi miraculé* (1958), ou le sujet du livre comme *Ville cruelle* (1954), *Mission terminée* (1957), *Une vie de boy* (1956), *Crépuscule des temps anciens* (1962), sont remplacés par des intitulés plus ou moins opaques difficiles à déchiffrer comme *La Vie et demie* (1979), *Une si longue lettre* (1979), *Elle sera de jaspe et de corail* (1982), *Le Pleurer-rire* (1982) *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1999), *Cola cola jazz* (2002) entre autres.

On peut déjà déceler de cette liste les fonctions que les titres peuvent jouer par rapport au récit même. Au-delà du fait qu'il indique « le nom du livre », ou sert à « le nommer ou le désigner »¹⁵⁵, le titre devient, selon Genette citant Charles Grivel, la formule qui joue les fonctions de :

1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur, et que Leo Hoek intègre à sa définition du titre : « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé ».¹⁵⁶

On le verra dans les lignes à suivre, que ces trois fonctions principales présentées se manifestent dans les titres des romans à l'étude. Il ne s'agira plus donc d'identifier ces fonctions mais de montrer comment elles contribuent à faire valoir l'esthétique des frontières des romans. Pour ce faire, l'analyse se concentrera plus sur une autre fonction qui semble être absente des fonctions de Genette, mais qui se superpose à celles-ci. C'est celle qui permet au titre de refléter non seulement le contenu, mais aussi le style et la forme de ces romans.

4.1.1.1. Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire

Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire est le titre-proverbe du roman de Florent Couao-Zotti. Il s'inscrit évidemment, d'ailleurs comme tous les autres appareils titrologiques des œuvres à l'étude, dans la première fonction de désigner le livre et lui donner une identité. C'est un élément du dedans (du récit), titre de la nouvelle (5), qui se retrouve au dehors du texte, désignant l'œuvre en entier. Avec cette double désignation, se pose déjà, pour le titre-proverbe de Couao-Zotti, une question de frontière. Il est écartelé entre son statut de texte intérieur et celui de texte extérieur. La question qui se pose c'est pourquoi utiliser le titre de cette cinquième nouvelle en particulier comme titre de l'œuvre ? Est-ce que c'est la nouvelle la plus importante du roman ? Et évidemment, en raison de la configuration des nouvelles du roman, l'importance d'une nouvelle par rapport aux autres serait difficile à déterminer. Par

¹⁵⁵ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p.76

¹⁵⁶ *Ibid*, p.73.

ailleurs, ce qui importe, ce n'est pas l'importance de la nouvelle dont le titre a été choisi, mais plutôt comment ce titre est représentatif de l'ensemble des découpages narratifs ou comment il reflète l'intention du récit qu'il désigne.

Comme énoncé parémiologique qui se sert du bestiaire, (le mouton et le porc), le titre s'inscrit notamment dans la catégorie de fonction d'attrait proposée par Genette. Cet élément de séduction dérive du rapport d'antinomie entre les actants du titre. Ce rapport d'opposition entre les deux animaux pose d'autres questions de frontière. Il y a d'abord la comparaison que l'énonciateur fait des deux actants, suggérant une certaine porosité de leur situation respective (la corruption morale). Ensuite, l'intitulé s'éloigne du texte en se présentant comme un discours à part, mais en même temps en s'imposant comme réflexion sur le même récit. Dans ce sens, le titre se situe au carrefour du récit réaliste et fictif car, il devient, comme le propose Dabla, « la figure du texte » et « inaugure une modalité de la narration »¹⁵⁷. Le titre de Couao-Zotti en tant que discours parémiologique, représente déjà la volonté de l'écrivain d'écrire le monde à partir de l'Afrique. Le titre est un discours en soi représentant une vision particulière (des valeurs traditionnelles africaines). Mais loin d'être un monde fermé sur lui-même, cet énoncé parémiologique franchit les frontières de son espace discursif, et, en se servant du récit fictif comme passage, s'ouvre au monde.

D'ailleurs, cette volonté de mettre ces différents mondes en interaction, de leur faire transgresser leurs frontières, se révèle aussi dans un autre texte mis en exergue (p.5) où l'écrivain déclare que : « Cette histoire est tellement vraie que je l'ai totalement inventée et imaginée ». Cet exergue sert de pont entre le hors-texte (le dehors) et le récit fictif (le dedans). En évoquant le vrai (de l'histoire), qu'il neutralise aussitôt avec le faux, ce texte en exergue contribue à briser les barrières entre les qualités (du mouton et du porc), entre les valeurs (Afrique et l'Occident), entre les phénomènes (vrai et faux) entre les identités et entre les genres (roman et nouvelle). Il est à noter également que, ce discours épigraphique, contrairement à ceux des autres œuvres, ne provient pas d'une source extérieure. Cela marque une fois encore la volonté de Couao-Zotti d'écrire le monde extérieur à partir de l'intérieur, la société moderne à partir de la société traditionnelle. C'est ce que traduit d'ailleurs une partie du titre, *Littérature africaine : l'ancien et le nouveau* de Guy Cétoute. Dans cette étude où l'auteur propose une relecture de certains textes de la littérature francophone de l'Afrique, il insiste sur le fait que le

¹⁵⁷ Sewanou Dabla, *Op. Cit*, p. 62.

roman de Florent Couao-Zotti, *Si la cour du mouton est sale...*, représente cette lutte entre l'ancien et le nouvel ordre :

Le roman, c'est aussi un constat du passage d'une société traditionnelle à une société moderne. Tout au long du déroulement de l'intrigue, on sent que le narrateur est préoccupé par le dilemme de ce qui ne va pas dans une société en pleine mutation, en transition vers autre chose.¹⁵⁸

Ainsi, au-delà du nivellement que Couao-Zotti cherche à créer entre les phénomènes, son choix d'appareil titrologique et d'épigraphe peut se voir comme une manière de créer de l'espace pour l'Afrique dans l'espace mondial, ou dans le sens inverse, créer un espace pour le monde, dans l'univers africain. Que ce soit dans un sens ou l'autre, l'enjeu fondamental est le passage des frontières.

4.1.1.2. *Le Chercheur d'Afriques*

Le Chercheur d'Afriques comme titre du roman d'Henri Lopes renferme un élément de curiosité qui se situe surtout au niveau des deux termes : 'chercheur', et 'Afriques'. Ces mots mèneraient à une certaine interrogation de la part du lecteur par rapport à l'identité de ce chercheur et l'objet de sa recherche. Dans le contexte de ce questionnement, l'élément le plus frappant c'est pourquoi le nom du continent, 'Afrique', est au pluriel ? Ce sont ces éléments de curiosité qui attirent le lecteur vers la lecture. En effet, le titre, tel qu'il est formulé, suppose l'existence des Afriques ou des facettes d'Afrique ailleurs à découvrir. Mais dans le récit lui-même, le personnage principal, André, qui se révèle comme le chercheur, est plutôt confronté à une question d'identité, à un rapport entre l'Afrique et l'Europe. En gros, son souci majeur c'est - de quelle Afrique se réclamer ? Ce dilemme est à la base de ses écartèlements multiples : entre l'Afrique et l'Europe (la France), entre ses identités bantoue et française, entre l'Afrique coloniale et postcoloniale. Cet écartèlement identitaire semble expliquer la raison pour laquelle Lopes adopte un style où les récits sont morcelés, entrecoupés et disséminés en plusieurs séquences tout au long de la narration.

Henri Lopes est connu pour la formulation de titres énigmatiques comme *Sans tam-tam*, *La Nouvelle romance*, *Sur l'autre rive*, *Le Lys et le flamboyant*. Mais c'est surtout avec *Le Pleurer-rire* qu'il est devenu plus célèbre sur la scène littéraire. Il déclenche la curiosité du lecteur en maximisant l'élément d'attrait par la figure d'oxymore : du 'pleurer' et du 'rire'. Cette figure

¹⁵⁸ Guy Cétoute, *Littérature africaine : l'ancien et le nouveau autour des indépendances*, Paris, Éditions Teham, 2013, p.180

renvoie à un brouillage de frontière entre les deux situations. Prenant en compte le style d'écriture énormément bouffon dans lequel Lopes raconte l'histoire d'une situation socio-politique difficile à vivre, la frontière entre la situation malheureuse racontée et le rire qu'elle déclenche est difficile à situer. C'est une question similaire des frontières qui se pose dans *Le Chercheur d'Afriques*. Le protagoniste est préoccupé par les frontières de son identité. Lopes lui-même réitère ce point de vue dans un entretien accordé à Boniface Mongo-Mboussa :

Le chercheur d'Afriques est avant tout un roman d'aventure [...]. Son héros est en quête d'identité à travers la recherche d'un père. Il y a dans ce livre tout un pan de la société coloniale jusqu'à l'orée de l'indépendance.¹⁵⁹

Le protagoniste de Lopes est préoccupé par l'espace dont il doit se réclamer entre les Afriques, (coloniale ou postcoloniale) entre l'Afrique et l'Occident, ou entre son espace paternel ou maternel. Pour indiquer son déchirement, Lopes dédie son roman, à une mère, à une grand-mère, mais à deux pères, Max et Jean-Marie (p.7). Cela renvoie à deux hypothèses. Soit que l'auteur se réclame d'une filiation paternelle multiple, ou qu'il éprouve une confusion, une incertitude de qui est exactement le père. C'est là que se pose la question des frontières. On décèle de la pluralisation de l'Afrique (comme de celle du père), son existence écartelée entre l'Afrique telle qu'il la connaît, telle que son oncle la raconte, et telle que présentée dans le carnet du médecin Leclerc (qui représente la vision des anthropologues). Finalement c'est à cette appartenance plurielle que fait référence le titre. La pluralité de l'Afrique que renferme le titre, se révèle par le caractère du protagoniste qui est obligé d'assumer ses identités multiples en négociant d'un côté un espace entre l'Afrique et l'Occident, et de l'autre entre les différentes représentations de l'Afrique qui contribuent à sa situation d'instabilité et son statut de figure de frontière.

4.1.1.3. Les Aubes écarlates

On trouve dans la littérature africaine francophone, des œuvres dont les titres portent déjà le mot 'écarlate'. Il y a par exemple deux recueils de poèmes, *Les Fleurs écarlates*¹⁶⁰ du congolais Michel Malonga, et *Les Ecarlates*¹⁶¹ de Marie-Claire Dati. En dehors de ces recueils, il y a le texte romanesque de la Sénégalaise Mariama Ba, *Un chant écarlate*¹⁶², auquel le titre de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, semble avoir une redevance. Le qualificatif 'écarlate',

¹⁵⁹ Boniface Mongo-Mboussa, Henri Lopès, « Le métissage en Afrique est un sujet sensible », dans *Africultures* Vol 1, N°. 62, 2005, pp. 137-138.

¹⁶⁰ Malonga, Michel, *Les Fleurs écarlates*, Paris, Éd. Saint-Germain-des-Prés, 1982, 64 p.

¹⁶¹ Marie-Claire Dati, *Les Écarlates : poèmes*, Yaoundé, SOPECAM, 1992, 88 p.

¹⁶² Mariama Bâ, *Un Chant écarlate*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1981, 258 p.

du latin *scarlata*, fait référence, selon le *Grand Larousse de la langue française*, à une : « couleur d'un rouge vif », et a pour synonymes « ponceau, pourpre¹⁶³ »¹⁶⁴. 'L'aube', comme moment de la journée, marque le réveil, un nouveau commencement. La couleur écarlate ainsi associée à l'aube, donne au titre de Miano une image ambiguë et incertaine. Il peut être interprété comme une lueur d'espoir ou, comme l'estime Germain Nyada, « la couleur écarlate des aubes est un signe de mauvais augure »¹⁶⁵.

Avec cette image claire-obscur l'appareil titrologique de Miano donne l'impression de lier deux moments, le moment des ténèbres (la nuit) et celui des lumières (le jour), voire, celui des malheurs et du bonheur. Au fait, l'idée qu'un lecteur pourrait avoir du contenu de l'œuvre de Miano en lisant le titre est celui d'un moment incertain pour les peuples asservis émergeant des périodes sombres d'esclavage, d'exploitation coloniale et des moments de déboires politiques postindépendances dans lesquels se négocie la narration. Ainsi, bien au-delà de servir de dénomination à l'œuvre, l'appareil titrologique de Miano reflète le contenu, le dedans, tout en donnant l'impression de refléter également le dehors, la période historique, les premières années d'un nouveau siècle et millénaire où l'œuvre est publiée. C'est ainsi que le titre peut se dire un élément de frontière, servant à mettre le hors-texte en relation au texte. G. Nyada réitère cette valeur double de l'appareil paratextuel de Miano en observant qu' :

À eux seuls, les éléments paratextuels des *Aubes écarlates* tels que le titre, le sous-titre, la postface et les titres des chapitres sont révélateurs du discours politique censé contribuer à une meilleure visibilité des misères du bas peuple [...].¹⁶⁶

En effet, un autre élément paratextuel en dehors de ceux mentionnés par Nyada, qui joue ce rôle de frontière et assure au bas peuple une traversée de périodes de malheur au bonheur, est l'épigraphe biblique qui se situe juste à l'ouverture du texte :

*Voici que j'ouvre vos tombeaux ; je vais vous faire remonter de vos tombeaux, mon peuple [...] et je vous installerai sur votre sol. Ézéchiel 37 : 12-14.*¹⁶⁷

Cet extrait est tiré d'un passage du livre d'Ézéchiel de l'Ancien Testament de la Bible et s'intitule « Les ossements desséchés ». Le texte nous rapporte une conversation entre Dieu

¹⁶³ Le synonyme 'pourpre' rappelle les titres *The Color Purple*, (1982) d'Alice Walker, et *L'Hibiscus pourpre*, (*Purple Hibiscus*), (2004) de Chimamanda Ngozi Adichie avec lesquels *Les Aubes écarlates*, semble établir une connexion intertextuelle.

¹⁶⁴ *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 1972, p. 1450.

¹⁶⁵ Germain Nyada, « Figures et voix du peuple dans les *Aubes écarlates* de Léonora Miano », dans Alice Delphine Tang (dir), *L'Œuvre romanesque de Miano : fictions mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 97-112.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 100.

¹⁶⁷ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p.9.

et le prophète Ézéchiel où celui-ci reçoit de Dieu l'autorisation de prophétiser pour que les squelettes du peuple d'Israël ressuscitent. Bien que le texte porte sur la résurrection des corps où les os épars se rassemblent et se forment recouverts de peau, c'est plutôt de la résurrection du peuple, de la nation d'Israël, du rassemblement du peuple Juif éparpillé sur les lieux d'exil de la Babylonie qu'il s'agit. C'est donc à Ézéchiel que Dieu donne la charge de rétablir 'son peuple.

En faisant recours à cet exergue biblique, Miano semble vider le texte biblique de son contenu. Elle procède à un transfert de la grâce réservée au 'peuple de Dieu' (le peuple Juif), au peuple noir qu'évoque la narration, surtout ceux qui sont péris dans l'esclavage. Cependant, l'usage de cet exergue biblique se révèle paradoxal dans la mesure où la Bible, ouvrage d'où est tirée cette épigraphe optimiste par laquelle Miano ouvre la phase de la renaissance, est l'un des instruments avec lesquels le peuple noir en question a été asservi et exploité. Charles de Graft-Johnson évoque cette réalité dans son livre *African Glory* :

L'Église était reconnue comme une des fondations de l'État, de telle façon que répandre la foi était en même temps consolider l'empire. Justinien poursuivit en Afrique la politique consistant à encourager à devenir chrétiens tous les chefs et les rois qui recherchaient ses bonnes grâces. Il donna comme instruction précise à tous ses administrateurs de faire tout ce qu'ils pouvaient pour amener les gens à se convertir au christianisme. Dans le cas des chefs indigènes, une investiture comportant l'attribution d'un costume de cérémonie et de titres honorifiques accompagnait la conversion. La propagande religieuse pour l'expansion de l'empire était la politique officielle [...], on trouvait plus économique de faire usage de l'Évangile que de la force militaire pour la sécurité des territoires lointains.¹⁶⁸

Si l'Église, à travers la Bible, a contribué à l'aliénation du peuple noir, le recours que fait la romancière à ce même texte pour mettre en vigueur la rédemption du peuple, est, de ce fait, caractérisé d'un flou, situant déjà la mission dans une zone de l'entre-deux, entre la perte et le recouvrement.

Dans la même perspective, Miano évoque une deuxième épigraphe tirée de *La Tragédie du roi Christophe* (1963) d'Aimé Césaire : « *Or, comprenez, je ne vous donnerai pas quittance de vous-mêmes* ». Cet extrait situe davantage l'entreprise de renaissance dans une situation d'incertitude, ou même de doute. Les propos de ce deuxième texte sont ceux du personnage du Roi Christophe, faisant référence à Henri Christophe, empereur-dictateur d'Haïti de 1807 à 1811). Son règne se situe dans la période juste après la libération d'Haïti du joug des Français à la suite d'une longue époque d'esclavage. Le règne dictatorial d'Henri Christophe signifie

¹⁶⁸ Cité par Jingiri J. Achiriga, *La Révolte des romanciers noirs*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 106.

pour les Haïtiens, un autre esclavage quand ils se croyaient désormais un peuple libre. C'est en cela que consiste l'ambiguïté de l'entreprise libératrice. À cet égard, l'impression d'une certaine période de bonheur qu'aurait eu le lecteur avec cet appareil paratextuel, s'efface, car, l'espoir escompté se caractérise de doute. D'ailleurs, un des sens de l'adjectif 'écarlate' selon le *Dictionnaire histoire de la langue française* est celui d'un « intensif de rouge pour qualifier une idéologie révolutionnaire » mais aussi un « rouge de honte, de confusion »¹⁶⁹. La romancière semble se servir de cet élément chaotique pour transformer la vision du monde du peuple noir à l'acceptation d'une configuration hétérogène. C'est ce qui explique l'usage du sous-titre « Sankofa cry » qui donne à l'appareil titrologique une dimension plurilingue.

Avec l'expression '*Sankofa*¹⁷⁰ cry' comme sous-titre, le lecteur est confronté à un appareil titrologique composé de trois-langue, le Français, l'Akan, et l'Anglais. G. Nyada trouve dans cette hétérogénéité du titre une dimension politique dans la mesure où il « renferme un emblème [...], une image [qui] est supposée servir de modèle aux peuples africains sérieusement affectés par les guerres postcoloniales »¹⁷¹. Ce titre plurilingue révèle ainsi un style d'écriture écartelé entre des voix et langues diverses (le français, l'anglais, et des langues africaines). Il révèle aussi une structure narrative qui traverse les grandes périodes de l'histoire du continent dans ce que Miano appelle « les blessures africaines »¹⁷². Dès lors se renforce cette dimension de l'entre-deux du titre, chevauchant entre le littéraire et le social. L'hétérogénéité de la titrologie franchie donc les frontières esthétiques de la création romanesque pour devenir, selon l'interprétation faite par la romancière dans la postface du roman :

[...] un moyen d'inscrire la création littéraire dans la réalité hybride – on osera même dire « créolisée » [...] – qui est bien celle de l'Afrique subsaharienne. Il s'agissait également d'êtreindre les peuples subsahariens et leur diaspora, non pas dans l'indifférenciation, mais dans la reconnaissance d'une matrice commune. [...]. *Les Aubes écarlates* espère, à sa manière sciemment chaotique, le surgissement d'une nouvelle conscience diasporique.¹⁷³

¹⁶⁹ Alain Rey (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Nouvelle Éditions, 2010, p. 695.

¹⁷⁰ Rappelons que le mot 'sankofa' mot akan qui signifie « retour aux sources », a été déjà défini dans le chapitre deux de ce travail. C'est « le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau avance en regardant derrière lui signifie que les ressorts de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps mais d'en retirer des enseignements.

¹⁷¹ Germain Nyada, *Op. Cit.*, p. 101.

¹⁷² Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, p. 120

¹⁷³ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon, 2009, pp. 255-256

L'extrait met en relief le caractère pluridimensionnel de l'appareil titrologique du roman Miano. Sa valeur se joue sur les frontières ; du fictif et du réel, des langues locales et étrangères, de l'ici et de l'ailleurs suggérant, dès lors, un brassage entre les peuples et une négociation entre les temps.

4.1.1.4. *Mûr à crever*

Dans son article, « L'Énergie linguistique dans l'œuvre de Franktienne », Rafael Lucas examine les forces de mouvement des œuvres de l'écrivain haïtien en commençant par leurs titres. De cette caractérisation, il omet délibérément *Mûr à crever* de la liste des titres:

Un bref coup d'œil sur les titres des œuvres de l'Haïtien Franktienne permet d'y repérer la récurrence de l'idée d'énergie, qui s'exprime soit à travers l'idée de mobilité spatiale (*La Marche*, 1964, *Chevaux de l'avant-jour*, 1965), soit, de manière plus fréquente, à travers la métaphore de la musique et de la voix (*Ultravocal*, 1972, *L'Oiseau Schizophone*, 1993, *Claviers de sel et d'ombre*, 1997 [...]).¹⁷⁴

Mûr à crever, le titre du premier roman de Franktienne, paru en 1968, après les poèmes écrits en 1964 et 1965, est absente, mais celui de 1972, *Ultravocal* y figure. Or, comme le remarque Christiane Ndiaye dans une étude sur la double légitimation de Franktienne, c'est par *Mûr à crever* que l'écrivain haïtien annonce le questionnement qui fonde son écriture spirale dont l'énergie de mouvement fait l'objet d'étude dans l'article de Rafael Lucas. Christiane Ndiaye, dans une étude sur l'œuvre de Franktienne, montre qu' :

[...] il n y a aucun doute que l'œuvre de Franktienne est fondée sur un questionnement de « la conception ordinaire de la définition et des limites de la littérature » - haïtienne – et le texte qui présente sans doute le plus explicitement ce projet de s'engager dans une révolution littéraire est le premier texte en prose, le plus « classique » des œuvres de Franktienne dans sa facture, et le moins connu : *Mûr à crever*.¹⁷⁵

Mûr à crever, comme plusieurs autres titres de Franktienne, semble être le titre le plus énigmatique des œuvres à l'étude. En dehors de la fonction de désignation que joue le titre, il est difficile de deviner le contenu juste en le lisant. Sa force d'attrait semble donc réduite en raison de cette opacité. Si cette opacité du titre est due à sa nature neutre, c'est cette même

¹⁷⁴ Rafael Lucas, « L'Énergie linguistique dans l'œuvre de Franktienne ». dans *île en île*, URL : <http://ile-en-ile.org/franktienne-lenergie-linguistique-dans-loeuvre-de-franktienne/>, mise en ligne en 2004, consulté, le 4 avril, 2007.

¹⁷⁵ Christiane Ndiaye, « De la légitimité de Franktienne » dans Ozouf S. Amedegnato, Sélom K. Gbanou, Musanji Ngalasso-Mwatha (dirs), *Légitimité, légitimation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 205.

neutralité qui renferme sa polysémie. Le sens qu'on garde du verbe 'crever' c'est celui de « tout ce qui se fend ou éclate bruyamment » et en même temps celui de « mourir »¹⁷⁶ ou périr. Cette polysémie du titre informe le lecteur sur le contenu pluridimensionnel du texte à lire. Au-delà de cette fonction, le titre de Franketienne sert déjà d'élément de confusion au lecteur (comme on l'a déjà vu avec Raynand, le lecteur fictif), dans la mesure où celui-ci est confronté à un intitulé difficile à cerner.

Avec ce titre qui nomme sans laisser découvrir facilement le contenu de ce qu'il désigne, c'est par l'élément de surprise, voire de choc qu'il faut le caractériser. S'il faut revenir sur « le questionnement de la conception ordinaire de la définition et des limites de la littérature », selon Ndiaye, c'est à 'la mort' de l'ancienne tradition littéraire et à l'éclatement ou déclenchement d'une nouvelle tendance, que fait référence le titre de Franketienne. Comme lieu d'expérimentation de son projet spiral, *Mûr à crever* pourrait se dire un titre propice qui révèle le dedans. C'est un dedans, comme le sens de 'crever', qui est aussi caractérisé d'un chaos renvoyant à une structure hétéroclite, et à un mélange de genres narratifs, dramatiques, poétique et d'autres formes d'expression. Dans une autre perspective, le mot 'crever' renvoie plutôt, selon Rafael Lucas, à l'écrivain lui-même aussi bien qu'à cette première œuvre qui fait irruption dans l'atmosphère politique étouffante de François Duvalier pour briser les frontières de la production artistique :

Ce qu'annonce également le « crever » de *Mûr à crever*, c'est l'irruption sur la scène littéraire, ou l'éclosion, d'une des grandes figures de la littérature tout simplement [...], à l'image d'une grande famille dans laquelle on trouve l'Irlandais James Joyce, et les Brésiliens Joao Guimarães et Osman Lins¹⁷⁷

Ainsi, qu'il s'applique à l'œuvre même ou à son auteur, le titre de Franketienne tente principalement deux choses : annoncer la fin d'une ancienne tradition et le début d'une nouvelle. Il se situe alors sur la frontière, des pratiques ; ancienne et nouvelle, des forces ; immobile et mobile, des phénomènes ; réels et imaginés. À travers son appareil titrologique, Franketienne crée un passage entre l'art et la réalité. Comme il l'indique, son intention est de libérer, avec la force de la 'crevaision', « la littérature de la dictature des dictionnaires et des grammaires »¹⁷⁸, de « rompre avec la tradition » car elle est à une « phase de décrépitude » et « menacée d'être détrônée par le cinéma »¹⁷⁹. L'élément d'éclatement du titre évoque le moment propice 'mûr' pour la rébellion, et 'crever', qui implique finalement la transgression

¹⁷⁶ Dictionnaire historique, *Op. Cit.*, p. 571.

¹⁷⁷ Rafael Lucas, Préface à *Mûr à crever*, Bordeaux, Éditions Ana, 2004, p. 8.

¹⁷⁸ Christiane Ndiaye, *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁷⁹ Franketienne, *Mûr à crever*, Paris, Hoebeke, 2013, p. 87.

et le franchissement des frontières. C'est sur ce point que *Mûr à crever* comme titre semble rejoindre « la poétique du mouvement »¹⁸⁰ proposée par l'analyse de Rafael Lucas des œuvres de Franketienne.

4.1.1.5. *L'Énigme du retour*

Ce qui frappe le lecteur informé à première vue de ce titre, c'est sa connexion intertextuelle avec *L'Énigme de l'arrivée*¹⁸¹ de V.S. Naipaul et *Cahier d'un retour au pays natal*¹⁸² d'Aimé Césaire. Se révélant comme élément hors-texte à la croisée d'autres appareils titrologiques, le titre de Laferrière donne déjà une idée du récit même à raconter, mais aussi et surtout, de sa structure, les différentes connexions intertextuelles qui caractériseraient le texte. De ce fait, il remplit toutes les trois fonctions de l'appareil titulaire proposées par Genette, surtout celles de l'indication du contenu et le mène à susciter la curiosité du lecteur vers la lecture. C'est dans ce sens que *L'Énigme du retour* peut se caractériser « d'opérateur narratique ou événementiel », pour reprendre la terminologie de Leo Hoek (1982)¹⁸³.

L'acception que nous gardons du mot 'énigme' selon le Grand Larousse, est celle d'une « chose que l'on doit deviner d'après une définition obscure, une description ambiguë ou « toute chose impossible à comprendre, à expliquer »¹⁸⁴. Cet élément mystérieux de l'appareil titrologique reflète d'une part, le récit du retour impossible effectué par le protagoniste principal dans son pays natal, Haïti. D'autre part, il se révèle dans la configuration de l'espace discursif, avec le protagoniste écartelé entre différents espaces de l'histoire : Montréal, New York, et Haïti. L'écartèlement du protagoniste correspond à celui du texte qui opère un va-et-vient entre la poésie, la narration, et parfois le théâtre. L'élément énigmatique du titre régit donc les éléments du récit comme le protagoniste qui se cherche à travers les espaces vécus, et la narration qui se cherche à travers les genres même quand il est bien inscrit sur la couverture 'roman'. Ainsi, le titre de Laferrière ne détermine pas seulement le contenu du texte mais reflète le style de l'auteur dont le 'je' narrateur s'engage dans un jeu énigmatique de bouillage avec le 'Moi' de certains protagonistes du dedans comme le père, et Dany le neveu, et des instances du dehors comme Aimé Césaire. D'ailleurs, à travers cet appareil titrologique, Aimé Césaire franchit les barrières du temps et de l'espace pour devenir une instance fictionnelle dans

¹⁸⁰ Rafael Lucas, *Op. Cit.*, 2004.

¹⁸¹ V. S Naipaul, *L'Énigme de l'arrivée*, traduit par Suzanne Mayoux, Paris, Grasset, 2012, 504p.

¹⁸² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Dakar/Paris, Présence Africaine, 1983, 93p.

¹⁸³ Cité par Mukala Kadima-Nzuji, *Op. Cit.*, p. 899.

¹⁸⁴ Grand Larousse, *Op. Cit.*, p. 1629.

l'espace du texte. Ce point de vue rappelle celui de Yolaine Parisot dans une étude qui examine l'œuvre de Laferrière, notamment *L'Énigme du retour*, comme une relecture de *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire. Parlant de Césaire comme héritage littéraire de plusieurs écrivains francophones et même au-delà, elle souligne que :

Rappelons ici qu'Aimer Césaire était devenu, bien avant sa mort, un personnage fictionnalisé par le roman martiniquais, et son œuvre, un hypotexte fondateur du champ littéraire antillais.¹⁸⁵

Ce retour de Césaire que suggère d'ailleurs le titre, se confirme dans le texte en exergue dans *L'Énigme du retour*, « Au bout du petit matin... ». Cette expression fameuse de Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, marque le retour de Césaire et de ses pensées dans le monde francophone à travers la porte du roman de Laferrière. On peut dire que le titre de Laferrière s'impose véritablement comme passage vers le récit et la structure narrative de l'œuvre, non seulement par le mélange de genre, de voix et de styles, mais par la porosité même qui caractérise les multiples retours ; de Laferrière, de son père, et de Césaire comme figure symbolique.

4.1.1.6. Un alligator nommé Rosa

Le titre de l'œuvre de Marie-Célie Agnant trouve sa force surtout dans la séduction du public. Cette force d'attraction est nourrie par une certaine curiosité et confusion qui mènerait le lecteur à se poser certaines questions par rapport à l'actant principal de l'histoire. L'histoire, porte-t-elle sur un alligator ou sur Rosa ? Quel genre de récit serait-il ? Et, qu'est-ce que la romancière aimerait bien nous apprendre sur un alligator ? Ce sont ces questions et bien d'autres que le titre du roman d'Agnant pourrait susciter chez le lecteur qui tombe sur l'œuvre pour la première fois. Le titre, qui porte sur la relation entre l'humain et le bestiaire, peut bien égarer le lecteur sur le récit qu'il désigne. Néanmoins, il est à remarquer que cet égarement, qui mènerait le lectorat à émettre des hypothèses fausses sur le contenu du récit, est d'ailleurs ce qui fait la force de l'œuvre d'Agnant. En effet, plus le titre mène sur de fausses pistes, plus le but du récit est atteint car, la caractéristique fondamentale de l'histoire racontée par le narrateur d'Agnant c'est la nature inimaginable des actes. Recréant le personnage de Rosa à partir d'une personne réelle Mme Rosalie Adolphe, Agnant s'inspire de la question :

¹⁸⁵ Yolaine Parisot, « Sous les yeux du père, lire le Cahier comme proposition de retour sur l'énigme "Laferrière", Études françaises, No. 521, 2016, pp. 91-106.

« comment une femme peut-elle devenir tortionnaire ? » et met en relief, à travers ce titre, l'inconcevabilité d'une femme telle que Rosa au centre de tels faits atroces.

Dans son étude « La Poursuite de la justice dans *Un alligator nommé Rosa* », Roseanna Dufault révèle que Marie-Célie Agnant :

aborde deux éléments relativement peu étudiés du régime Duvalier – l'implication des femmes en tant que « fillettes-lalos », c'est-à-dire bourreaux féminins à l'instar des fameux « tontons macoutes », et le trafic des orphelins de leur sang ou de leurs organes.¹⁸⁶

Dans ce cas précis, c'est surtout le premier élément qui informe la conception de l'intitulé. Le titre est basé sur une métaphore où les attributs de l'animal et de l'humain sont transférés les uns vers les autres. Mais comme on le voit, l'intitulé semble projeter plus l'animal que l'humain. Cette projection, qui vide Rosa de toute son humanité, donne l'impression que c'est la figure de l'alligator qui est au centre de l'action. Ce faisant, le discours titulaire s'éloigne du récit principal tout en véhiculant l'intention même de la narration, c'est-à-dire la monstruosité des événements. À travers ce titre, la romancière nous montre que les femmes qui s'engagent dans de telles atrocités, franchissent toutes les frontières de leur humanité et deviennent des monstres. Paula Ruth Gilbert montre bien ce phénomène dans son étude *Violence and the Female Imagination*, que les femmes instigatrices de violence sont perçues comme « beaucoup plus monstrueuse que leurs homologues masculins car elles outrepassent les limites d'un comportement féminin acceptable »¹⁸⁷. C'est à cet égard que la romancière, dans son appareil titrologique, non seulement animalise Rosa, mais personnifie l'alligator pour montrer comment celui-ci n'est même pas capable des horreurs commises par Rosa. De ce fait, le titre devient un lieu où la romancière révèle d'ores et déjà le degré de transgression et de violence qui caractérise le régime Duvalier aussi bien dans l'histoire d'Haïti et dans l'espace du roman.

4.1.2. Préfaces et postfaces

Dans son étude sur les paratextes, G. Genette accorde une importance à la place de la préface et de la postface dans une œuvre de fiction. Leur position, que Genette appelle « emplacement », joue un rôle important dans la définition des frontières de l'œuvre littéraire. Ces éléments peuvent être placés en début ou à la fin de l'œuvre. Dans ce sens, on peut dire

¹⁸⁶ Roseanna Dufault, « La Poursuite de la justice dans *Un alligator nommée Rosa* », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 49-60.

¹⁸⁷ Cité par Roseanna Dufault, *Op. Cit.*, p. 54.

qu'il s'agit d'un seuil d'entrée pour la préface, et un seuil de sortie, pour la postface. C'est en ce sens que Genette définit comme préface :

toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. « La postface » sera donc considérée comme une variété de préface [...].¹⁸⁸

Ce discours qui porte sur le récit proprement dit, dans les perspectives de Genette, « a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture », c'est-à-dire un discours qui semble dire au lecteur « voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre »¹⁸⁹. Dès lors, on voit comment le récit fictionnel devient un espace entouré ou un espace délimité par le paratexte préfacier et postfaciel qui le situe dans son contexte de lecture. Ce qui intéresse l'analyse qui suit, c'est de montrer l'emplacement et le rôle de ces paratextes dans les récits des auteurs du corpus. Cette typologie du paratexte s'inscrit dans la typologie des frontières telles que définies parce qu'elle permet d'entrer dans le texte et d'en sortir.

Par ailleurs, il est à noter que la plupart des œuvres de notre étude n'ont pas ces discours accompagnateurs. Le discours préfaciel classique dans le sens où l'entend G. Genette, ne figure dans aucune des œuvres. D'abord, pour *Mûr à crever* de Franketienne par exemple, c'est plutôt dans les éditions antérieures¹⁹⁰ à celle de 2013 qu'on trouve la préface. Ensuite, *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, bien que n'ayant pas cette préface classique, contient un texte d'entrée qui joue le rôle de discours préfaciel. Pour ce qui est de la postface, seules les œuvres de Léonora Miano et de Marie-Célie Agnant ont des textes qui servent de seuil de sortie au récit. Le recours que ces romancières font à un texte d'accompagnement peut s'expliquer par le fait que leurs récits traitent de l'histoire, un sujet qui a besoin d'un éclairage externe. C'est alors en ce sens que la préface ou la postface va jouer un rôle de mode d'emploi du récit.

4.1.2.1. *Les Aubes écarlates* : de la fausse préface à la postface

Les Aubes écarlates, dans sa configuration, se présente sous la forme d'un récit accompagné (d'autres textes). Le seuil d'entrée dans le récit est un découpage de texte intitulé « Exhalaison », suivi, à la fin d'une postface. La postface, signée par la romancière, correspond aux critères d'un discours de sortie de fiction du point de vue de la précision donnée par Genette. Pour la préface de Miano, c'est un discours difficile à placer. Portant comme titre

¹⁸⁸ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁹⁰ Ce sont les éditions de 1995 et de 2004 qui contiennent des discours préfaciers de Rodney Saint-Eloi et de Rafael Lucas respectivement.

« Exhalaison », elle se présente comme un monologue intérieur où une voix narratrice ‘nous’, prenant la parole aux noms des voix disparues, s’adresse à un ‘tu’ qui semble porter l’identité de l’instance qui va raconter l’histoire :

*Peut-être nous entendras-tu, toi dont la conscience ne cesse de remuer l’intangible.
Tu pressens, plus que tu ne saurais expliquer, que le sens des choses est également
au-delà du visible.*¹⁹¹

C’est ainsi que débute le texte qui se présente comme seuil d’entrée de l’œuvre de Miano. Si ‘exhalaison’ c’est ce qui émane d’un corps, ce discours d’entrée de fiction se présente comme l’extériorisation d’une pensée longtemps refoulée chez l’énonciateur, le « nous ». Germain Nyada décrit l’exhalaison comme « souffle des transbordés et captifs de la traite négrière morts pendant la traversée de l’Atlantique et n’ayant jamais connu les honneurs de la sépulture »¹⁹². Ce texte liminaire, qui est de la page 11 à la page 14, se présente sous plusieurs formes. Il ressemble à une forme épistolaire, mais sans destinataire ni destinataire. Il se présente aussi comme une méditation silencieuse ou bien même une prière où le ‘nous’ énonciateur semble faire un appel passionné au ‘tu’ de leur servir de messager. On peut le voir également comme une lamentation de ces voix invisibles. L’énonciateur présente la doléance du sort qu’ils ont souffert, les traitements qu’ils ont vécus de leur destin et identité arrachés : « *on nous arracha à la terre de nos pères, au ventre de nos mères. Sais-tu encore : qui, quand et comment ?* ». Le ‘nous’ énonciateur suggère ensuite que tous ceux qui ignorent le passé ferment la voie vers le futur : « *Qu’il soit fait clair pour tous que le passé ignoré confisque les lendemains* ».

En ligne avec cette caractéristique de flou, le discours est énoncé par une voix, ce ‘nous’ à la fois collectif, anonyme, invisible, et sans espace : « *Comme le vent réside entre ciel et terre, nous sommes. Suspendus sans être accrochés* », estiment-ils. Le ‘nous’ racontant s’assimile donc à ceux qui, par les événements de l’esclavage ou de la colonisation, ont franchi les frontières de leurs terres, morts ou vivants, pour un territoire ailleurs.

Du point de vue de sa présentation, c’est surtout sa disposition typographique, en contraste avec le caractère normal du récit lui-même, qui lui donne ce statut de texte préfaciel. Pourtant, s’il faut prendre en compte les critères de la préface comme discours de légitimation comme l’entend André-Patient Bokiba, son statut de discours préfaciel sera mis en question :

¹⁹¹ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p.11.

¹⁹² Germain Nyada, *Op. Cit.*, p.102.

Le processus par lequel un législateur est autorisé à proclamer la validité d'un discours, afin de le rendre recevable par l'institution intéressée par ce type de discours. Dans le contexte littéraire, le discours préfaciel, perçu comme instance de légitimation, a pour fonction d'amener l'institution à reconnaître à l'œuvre préfacée sa valeur d'œuvre littéraire.¹⁹³

Avec cette mise au point, on constate que le texte de Miano, qui n'est pas signé ni par l'auteur, ni par une autorité préfacielle secondaire qui apporte son nom comme caution à l'œuvre, ne peut qu'avoir un emplacement préfaciel sans être une véritable préface. Par ailleurs, si on prend en compte l'une des fonctions de la préface, « son statut d'accompagnement, c'est-à-dire une sorte de parasitisme discursif »¹⁹⁴ selon Bokiba, ce texte préliminaire de Miano peut être considéré comme un discours préambulaire qui éclaire le récit à raconter. En plus, on peut aussi le voir comme une sorte de responsabilité, de pouvoir que le 'tu' (qui s'assimile à la romancière), reçoit du 'nous', (les disparus), de raconter leur histoire : « *Ne crains pas de comprendre, de rapporter notre propos* », demandent-ils à la romancière. Cela pose une question de frontière. Le texte liminaire, aussi bien que la romancière, se présente comme la connexion entre le passé et le présent, et même le futur, entre le 'nous' disparu (à cause de l'esclavage et de la colonisation) et le 'nous' présent (la société actuelle), entre le récit historique et le récit fictif.

Par ailleurs, les frontières du texte d'entrée se brouillent davantage quand, à l'intérieur du récit, la narration s'arrête de temps en temps pour donner la parole à ce « nous » énigmatique dans un autre texte de même nature que ce discours d'entrée. On retrouve les mêmes « Exhalaison » aux pages 36 à 38, 116 à 117 et 179 à 181 où le 'nous' énonciateur se relance dans les doléances, ou assume la narration de sa propre histoire soit pour rappeler à la romancière sa charge, soit pour la relancer, ou pour lui laisser un bref moment de repos. Ces textes accompagnateurs du dedans, qui peuvent se qualifier d'intermède, ne sont pas seulement des éclaircissements sur l'histoire, mais se dédoublent dans le récit fictif pour participer à la narration. Ces irrptions intermittentes sont une façon de resituer le récit fictif dans son contexte historique, rendant encore floues les frontières de l'œuvre de Miano entre l'histoire réelle et la fiction. Cette ré-situation du récit fictif dans le réel, c'est le texte de la sortie de fiction, la postface, qui l'assure plus.

¹⁹³ André-Patient Bokiba, Op. Cit., p.52.

¹⁹⁴ *Ibid*, p.82.

Contrairement au texte introductif qui ne semble pas répondre aux critères de définition de la préface, la postface s'inscrit dans le schéma classique des paramètres postfaciels de G. Genette. « L'inconvénient majeure de la préface » écrit Genette,

c'est qu'elle constitue une instance de communication inégale, même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore. Aussi dit-on que bien des lecteurs préfèrent lire la préface après le texte, quand ils sauront « de quoi il s'agit ». La logique de cette situation devrait alors conduire à prendre acte d'un tel mouvement, et à proposer plutôt (c'est-à-dire plus tard) une postface, où l'auteur pourrait épiloguer en toute connaissance de cause de part et d'autre : Vous en savez maintenant autant que moi, alors causons ». ¹⁹⁵

Ceci étant, il se révèle que la postface, comme discours de sortie de fiction, donne un après goût du récit. C'est un texte ambivalent qui situe le lecteur sur la frontière du vrai et du faux. Après avoir pris connaissance de l'histoire fictive, il se demande en lisant la postface s'il s'agit d'un prolongement de la fiction ou s'il est maintenant dans l'histoire vraie.

La postface de l'œuvre de Léonora Miano se présente comme commentaire non seulement du récit raconté, mais aussi des autres éléments paratextuels, à savoir le titre et le texte d'entrée de fiction. Le discours postfaciel se transforme alors en une plateforme à toutes les voix des récits, fictifs et non-fictifs. C'est dans l'accumulation des voix que la postface devient un *no-man's land* textuel, car c'est tantôt le sous-titre, « Sankofa cry » qui retient l'attention de la postfacière, tantôt ce sont les voix du récit liminaire, « L'exhalaison », qui se manifestent, tantôt ce sont d'autres écrivains qui prennent la parole. La mise en scène de ces voix multiples renforce, dans ce cas, l'hétérogénéité de l'appareil titrologique trilingue que Miano illustre.

Pour illustrer son titre, les lamentations des voix du texte d'entrée en fiction et la fiction elle-même, la postfacière situe son discours par rapport à la pensée d'autres écrivains tels que Derek Walcott, Nathalie Etoke et Édouard Glissant. La romancière fait recours à la première

¹⁹⁵ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p. 219.

strophe du poème de Derek Walcott¹⁹⁶: « The Sea is History¹⁹⁷ », en tant qu'en-tête à la postface, est un prolongement du récit fictif de Miano. Ce poème est l'une des œuvres de Walcott qui définit bien sa pensée. Miano s'inspire des travaux de Walcott parce que, comme elle, Walcott entretient une relation traumatique avec le contexte historique du peuple noir dans son ensemble. Comme l'indique Osamu Kamada, un des critiques des travaux de Walcott :

Walcott simply cannot detach himself from the Caribbean landscape's colonial history and, as a result, must directly acknowledge the history of St. Lucia and the Caribbean, the history of diaspora, of slavery, of the capitalist commodification of the landscape, and the devastating consequences this history has on the individual.¹⁹⁸

“The Sea is History,” est l'un des poèmes de Walcott qui évoque ce caractère mélancolique défini par une idée de l'histoire comme concept lié à la souffrance. Le poème montre l'engagement constant de Walcott avec le passé traumatique. La référence que fait Walcott à l'histoire, particulièrement celle de l'esclavage, et à l'absence de monuments, de martyres, et au refoulement de la mémoire (collective) pour représenter cette histoire, définit la perte qu'a subie le peuple noir. En évoquant cet auteur dont les travaux cherchent notamment à restituer l'histoire à sa vérité, Miano tente de faire franchir à son récit les frontières de la fiction. Par ce lien avec Walcott, la postface cherche également à sortir l'histoire de son espace narratif restreint du Cameroun, ou bien même de l'Afrique, pour renouer avec les peuples noirs du monde entier.

Ce contexte historique et idéologique de Derek Walcott dont s'inspire Miano pour aborder les traumatismes du passé marqués par la mémoire esclavagiste, bénéficie du support du concept de « Melancholia Africana »¹⁹⁹, emprunté à Nathalie Etoké. La romancière résume les

¹⁹⁶ Derek Alton Walcott (1930 à 2017) est un poète et dramaturge de langue anglaise originaire de la Sainte-Lucie dans les Caraïbes. À part *The Sea is History*, on peut citer parmi son œuvre les poèmes comme *25 Poems* (1948), *Epitaph for the Young: XII Cantos* (1949), *In a Green Night: Poems 1948–60* (1962), *The Castaway and Other Poems* (1965), *The Gulf and Other Poems* (1969), *Another Life* (1973), *Sea Grapes* (1976), *The Star-Apple Kingdom* (1979), *The Arkansas Testament* (1987), *Omeros* (1990), *The Bounty* (1997), *Tiepolo's Hound* (2000), *The Prodigal* (2004), et *White Egrets* (2010). Il a aussi écrit des pièces de théâtre dont quelques-unes sont: *Henri Christophe: A Chronicle in Seven Scenes* (1949), *The Sea at Dauphin* (1954), *Drums and Colours* (1958), *Remembrance* (1977), *Pantomime* (1978), *The Haitian Earth* (1984), et *Odyssey: a Stage Version* (1993). Ce travail énorme lui a valu, en 1992, le prix Nobel de la littérature. Il devient le deuxième écrivain noir à le recevoir après le littéraire nigérian Wole Soyinka.

¹⁹⁷ La première strophe du poème cité par Miano est la suivante : Where are your monuments, your battles, martyrs ?/ Where is your tribal memory ?/ Sirs/ in that grey vault. The sea. The sea/ has locked them up. The sea is History

¹⁹⁸ Osamu Kamada, “Postcolonial Romanticisms: Derek Walcott and the Melancholic Narrative of Landscape”, dans Scott Bryson (ed), *Ecopoetry: A Critical Introduction*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2002,

¹⁹⁹ Ce concept de Melancholia Africana est le titre du livre de Nathalie Etoké, *Melancholia africana : l'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Cygne, 2010, préfacé par Léonora Miano.

grandes lignes de « Melancholia Africana » en six points, à savoir : le poids du passé sur le présent, l'évocation d'une absolution par rapport aux méfaits de l'esclavage, et la conscience panafricaniste qui unifie les races. Les trois derniers points sont : l'acceptation de l'autre, un élément de survie de l'homme noir face à l'histoire d'oppression et, finalement, le refus de culpabiliser une collectivité et de disculper une autre. Ces idées se concrétisent par ce que Miano appelle 'la conscience diasporique', concept qui tend vers l'effacement de toutes formes de frontières entre le continent africain et sa diaspora.

L'allusion faite à la pensée de Derek Walcott et à celle de Nathalie Etoké par Miano, situe son œuvre dans un espace collectif (et transfrontalier) de voix littéraires. C'est ce qui explique la place de la conscience diasporique dans laquelle, selon la postfacière, « *Les Aubes écarlates* s'y inscrit résolument » (p.258). Dans cette perspective, les textes des auteurs cités rentrent plus ou moins dans ce qu'André-Patient Bokiba appelle «textes de recommandations»²⁰⁰, car bien que la postface ne soit pas signée directement par ces écrivains, (Walcott, Etoké, Glissant) l'usage de leurs idées fait indirectement d'eux une sorte de légitimateurs de l'œuvre de Miano. La légitimation va aussi dans le sens inverse où la convocation de ces auteurs par Miano dans son énoncé postfaciel se comprend comme un fait de recommandation. On assiste dès lors à une mise en valeur double où le texte convoqué et le texte convoquant se projettent de façon mutuelle. En effet, cette interaction discursive et multiplication de voix dans le discours postfaciel, au-delà de son inscription dans la réalité hybride de la création littéraire, révèle comment l'histoire racontée implique toutes les collectivités humaines, renforçant la question de l'effacement des frontières.

Cette volonté de la romancière de créer de l'espace pour toutes les collectivités humaines est traduite aussi par l'évocation de l'écrivain Martiniquais Édouard Glissant dans le dernier paragraphe de la postface. Les travaux de Glissant²⁰¹ qui partent de l'histoire²⁰² à la

²⁰⁰ André-Patient Bokiba, *Op. Cit.*, p. 137.

²⁰¹ Édouard Glissant est un littéraire et intellectuel martiniquais qui est connu pour ses concepts de l'Antillanité, la créolité et de la diversité. Sa publication énorme qui illustre ses idées sont du domaine de la théorie comme : *Soleil de la conscience. (Poétique I)*, (1956), *Le Discours antillais*, (1981), *Poétique de la relation. (Poétique III)*, (1990), *Traité du Tout-Monde. (Poétique IV)* (1997), *Philosophie de la relation* (2009). Il a également publié des poèmes : *Le Sel Noir*, (1960), *L'Intention poétique.*(1969), *Boises, histoire naturelle d'une aridité*, (1979), *Pays rêvé, pays réel*, (1985), *La Terre le feu l'eau et les vents : une anthologie de la poésie du Tout-monde*, (2010), des romans : *La Lézarde* (1958), *La Case du commandeur* (1981), *Mahogany*, (1987), *Tout-Monde*, (1995) et des pièces de théâtre comme *Monsieur Toussaint*, (1961), et *Le Monde incréé : Conte de ce que fut la Tragédie d'Askia*, (2000).

²⁰² La pensée de Glissant par rapport à l'histoire s'articule par le concept de l'Antillanité qui « se fonde sur l'inventaire du réel antillais : la culture née du système de plantation sucrière, caractérisée par l'insularité, l'importance donnée à la couleur de la peau [...] la mémoire obscure d'un héritage africain [...] » (Ref : Jean-Louis Joubert, *Édouard Glissant*, paris, MAE, p. 38.

créolisation du monde comme métissage, se résumant par ce qu'il appelle 'la poétique du divers' et le concept de « tout-monde ». Glissant explique ces concepts par le divers qui est :

l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale sans transcendance universaliste [...] qui affiche la prolifération du multiple, la fécondité de l'errance, l'affirmation de l'égalité, l'acceptation de la différence ».²⁰³

C'est dans cet esprit de l'acceptation de la différence, de la tolérance que Miano évoque dans sa postface le concept de la créolisation qui semble être le couronnement de la pensée de Glissant. Dans la *Traité du Tout-monde*, Glissant définit la créolisation comme :

La mise en contact de plusieurs cultures ou au moins plusieurs éléments des cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.²⁰⁴

La notion se propose comme vision contre l'ethnocentrisme et l'essentialisme. Elle met l'accent sur l'hétérogénéité, la mosaïque, et la relation qui fait d'elle un processus culturel. La définition que propose Laurier Turgeon de la créolisation traduit bien cet esprit :

La créolisation se veut un processus de création, situé dans un espace de contact où les hiérarchies s'effondrent et où les cultures se fondent pour produire des expressions et des formes nouvelles.²⁰⁵

S'érigeant contre toutes formes de fixités, la créolisation devient l'expression d'un monde en mouvement et en devenir. Le recours que Léonora Miano fait aux idées de Glissant aussi bien qu'à celles des autres écrivains cités dans la postface, lui permet d'expliquer le récit fictif et ses motivations. Ce que propose l'œuvre de Miano c'est de prendre connaissance de l'histoire, de maîtriser les différentes facettes et d'arriver à les dépasser. Le 'Sankofa cry', traduit déjà cette historisation qui suggère qu'il faut être enraciné dans l'histoire mais la dépasser pour pouvoir embrasser l'avenir. En effet, le récit de Miano, comme il se donne à lire dans la postface, refuse l'embourbement dans l'histoire et met l'accent sur le développement de cet esprit sankofa qui permet de se servir de l'histoire pour évoluer vers l'avant. Les monuments d'Elmina au Ghana et de Ouidah au Bénin, évoqués dans la préface, ne doivent pas être un figement dans l'histoire, mais plutôt un repère. Cela repose la question de l'origine, à savoir d'où l'on vient.

²⁰³ Jean-Louis Joubert, *Édouard Glissant*, Paris, MAE, p. 39.

²⁰⁴ *Ibid*, 42.

²⁰⁵ Laurier Turgeon, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », dans *Revue germanique internationale* Vol. 21, pp. 52-68.

Cette postface, par sa nature, peut être mise en début, car c'est un éclairage et une contextualisation du récit. Dans ce sens, ce discours postfaciel et les autres éléments paratextuels ; le titre, l'épigraphe, et la préface, se complètent pour encadrer et prolonger le texte principal. La rencontre de tous ces textes fait de l'œuvre de Miano un travail de brouillage de frontières où se confondent toute une collectivité de peuples. La convocation de diverses voix (textes, écrivains, peuples) permet à Miano d'authentifier sa narration, la rendre réelle dans une mise en relation hybride avec le monde extérieur.

4.1.2.2. Le discours postfaciel : Un alligator nommé Rosa

Un alligator nommé Rosa de Marie-Célie Agnant n'a pas de discours d'entrée de fiction. Il y a pourtant un discours de sortie de fiction que la romancière intitule : « En guise de remerciement » (p. 237). C'est dans ce texte qu'elle combine remerciements, dédicaces, discours préfaciel et postfaciel. On y trouve donc des commentaires où la romancière évoque ses lectures et ses recherches sur le régime Duvalier. Il s'agit des lectures faites dans « des ouvrages, des archives du Centre international de documentation et d'information haïtienne (CIDIHCA) à Montréal avec des photos, des journaux. La postfacière évoque ensuite des personnes ressources comme « Rose-Flore Belizaire » qui lui ont servi de sources d'information pour son œuvre.

Si avec toutes ces sources bien réelles et ces supports ou « documents authentiques » elle prévient toujours dans ce texte que « ce livre n'est qu'une fiction et aucune fiction ne peut prétendre donner la mesure de l'horreur duvaliériste » (p. 239), c'est pour évoquer l'insuffisance de toute forme d'expression à représenter les excès qui marquent la réalité de la dictature duvaliériste. La postface établit une frontière entre la réalité (qui est au fait plus horrible) et le récit fictif comme raconté par les narrateurs d'Agnant. D'ailleurs, prenant en considération les personnes à qui s'adresse la romancière dans le discours postfaciel, on remarque l'effort de transposition des victimes des répressions dans les personnages dans le récit principal. L'image de Rosa comme présentée, ne peut qu'être en marge de la personnalité de Mme Max Adolphe du régime des Duvalier que la romancière a fait l'effort de restituer. Ce discours participe donc à la reconnaissance des limites de la fiction et pose la question de comment dire l'horreur.

En effet, l'élément de frontière qui nourrit la narration se renforce par la nature du discours postfaciel qui donne l'impression de ne rien avoir avec le récit lui-même. Avec les dénominations ; dédicace et remerciement, ce paratexte s'écarte largement du discours fictif.

Les dédicaces ciblant trois catégories de personnes : des parents (Clerveau Rateau, Albert Dominique, Joseph Agnant, tous disparus pendant la répression), des amis (qui lui ont apporté leurs supports), et des organismes et la maison d'édition (qui n'édite que des textes de femmes). Toutes ces catégories de personnes réelles servent de témoins à travers leurs contributions diverses à la naissance de l'œuvre. La contribution de ces personnes se traduit également comme une façon de ne pas laisser dans l'oubli les événements atroces qui se sont survenus et ceux qui les ont vécus. Les propos de la romancière traduisent cette volonté de solliciter la voix des autres pour lutter contre l'oubli :

Pour parler du temps longtemps, ma voix ne suffit pas. Mon temps longtemps est trop court. Je suis obligée de me référer au temps longtemps des autres.²⁰⁶

La reconnaissance qu'exprime Agnant s'inscrit dans le contexte de la collaboration qu'elle a reçue dans son désir de faire entendre sa voix et celle des victimes contre le silence des bourreaux de la période des Duvalier. Dans ce sens, le discours postfaciel devient un prolongement ou une partie intégrante du récit. Il fait de l'œuvre un monument érigé à la mémoire des victimes de la dictature des Duvalier.

Cette fonction du texte postfaciel de collaborer avec le récit principal comme monument semble indiquer son emplacement par rapport au récit principal. C'est un texte qui pourrait se mettre en début comme entrée de fiction. D'ailleurs, si on prend en considération son titre qui le caractérise comme dédicace et discours de remerciement, c'est un texte qui se place normalement, selon les analyses de Genette, avant le texte principal, « en page de garde ou mieux en page de faux titre »²⁰⁷. En plus, c'est un texte qui ne semble pas vraiment répondre aux fonctions classiques de la postface comme le propose Genette car la postface, selon lui, est un lieu où l'auteur « propose au lecteur le commentaire »²⁰⁸ du texte lu. C'est pour cela que la transgression de ces normes classiques par la romancière pour situer ce texte en sortie de fiction est symbolique. Il semble, par son emplacement, exprimer la sortie d'une période de cauchemars. Comme un monument de commémoration qui est érigé d'habitude à un moment postérieur à celui de l'événement à commémorer. Ce discours, par sa place, indique le passage de la fin d'une période et le début d'une autre. Il situe dès lors Haïti sur la frontière d'une période à ne pas oublier et à ne plus répéter, et une période à se forger vers l'avant. C'est dans ce sens que ce texte postfaciel mène du dedans (de la fiction) vers le dehors (le réel), du passé

²⁰⁶ Cité par Carmen Mata Barreiro, "La Mémoire de l'esclavage et de la répression dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant: Mémoire identitaire, mémoire vivante" dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oublieuse mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 105-120.

²⁰⁷ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p.128.

²⁰⁸ *Ibid*, p.219.

vers le futur, et de la commémoration vers le pardon des atrocités qui ne doivent plus se produire dans l'histoire du peuple haïtien. Au fait, c'est un texte qui aide les victimes à franchir une étape de leur histoire, les frontières de la période des Duvalier.

4.1.3. Notes infrapaginales et glossaire

Un autre niveau de hors-texte que l'on retrouve chez ces auteurs à l'étude, c'est ce que Gérard Genette appelle les notes. La définition qu'il donne d'une note est celle d' :

Un énoncé de longueur variable [...] relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment.²⁰⁹

Dans son traitement des notes, Genette montre que la différence fondamentale entre les notes et la préface ou la postface c'est la longueur et les lieux où elles sont placées dans le livre. Bien que la préface puisse parfois être plus longue, elle et « l'appareil de notes sont dans une relation très étroite de continuité et d'homogénéité » (p.294). Les notes peuvent avoir plusieurs emplacements dans le texte. Elles peuvent être des :

Notes brèves en bas de page, plus détaillées en fin de chapitre ou de volume, et très souvent, dans les éditions savantes, notes de l'auteur en bas de page, notes de l'éditeur en fin de volumes. Le chapitre x de *Finnegans Wake* comporte des notes dans les deux marges, [...].²¹⁰

Les différents endroits du texte où peuvent figurer les notes indiquent déjà les différents types de notes qu'on peut avoir. On décèle les notes en bas de page et le glossaire qui figure en fin de volume. À cette catégorie, s'ajoute la note auctoriale (qui vient de l'auteur), la note éditoriale (celle inscrite par l'éditeur) ou la note allographe (celle qui vient d'une autre personne comme le traducteur). Qu'elle soit d'une catégorie ou d'une autre, la note est caractérisée soit par « des définitions, ou explications des termes employés dans le texte, parfois l'indication d'un sens spécifique ou figuré » (p.299). Avec ces caractéristiques fondamentales, les notes comme hors-textes destinés aux lecteurs du texte en général ou parfois à un lectorat précis, sortent le lecteur momentanément et de temps en temps de la fiction. Cela pose encore une question de frontière où le lecteur fait librement du va-et-vient entre fiction et non-fiction. Genette réitère cette position en indiquant que la note assure parfois une « digression », elle « est un détour local ou une bifurcation momentanée du texte » (p.301). Ce sont certaines de ces notes que cette étude cherche à examiner dans les œuvres à l'étude. L'étude se consacrera à deux types de notes, à savoir : les notes en fin de volume appelées glossaire et les notes en

²⁰⁹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p.293.

²¹⁰ *Ibid*, p.295.

bas de page. Il s'agira surtout de voir, par leur nature, comment elles contribuent à l'élaboration des textes à l'étude dans le contexte de l'esthétique des frontières.

4.1.3.1. Le glossaire

Le glossaire se définit généralement comme le mode d'emploi lexical qui sert de guide de lecture. Des six romans à l'étude, seul Florent Couao-Zotti fait recours au glossaire en fin d'ouvrage pour expliquer certains mots et expressions « du parler populaire, des langues locales » béninois et des expressions empruntées à d'autres aires géographiques comme la Côte d'Ivoire »²¹¹. Couao-Zotti se sert du glossaire dans *Si la cour du mouton est sale...* en tant que note de sortie de fiction pour donner des indications aux lecteurs sur la façon d'aborder ces termes issus « des réalités spécifiques du Bénin » et leur contexte d'usage. Le glossaire semble être une particularité chez Couao-Zotti compte tenu des éléments lexicaux des langues africaines qui sont toujours présents dans son écriture. On le trouve également dans quelques-unes de ses œuvres telles que *Cantique des cannibales*, et *Les Fantômes du Brésil*.

Dans *Si la cour du mouton est sale...*, beaucoup de termes relèvent d'autres langues que la langue utilisée pour la fiction. Pour le lecteur, il s'impose la nécessité de comprendre ces lexiques pour mieux appréhender le récit fictionnel. On trouve des mots de la langue Evé ou Mina comme *akassa* ; pâte molle faite à base de maïs fermenté, des argots comme *ashao*, qui désigne, dans la sous-région ouest africaine, prostituées ou filles de rue, *chia* ; argent en argot, *Gaou* ; naïf ou bête – terme ivoirien et *Naira face* entre autres. Il est évident que l'explication de ces termes est destinée au lecteur francophone qui n'est pas locuteur de ces autres langues. Ce faisant, le glossaire permet à ce lecteur de franchir les barrières de la fiction pour s'informer sur des aspects socio-culturels des langues utilisées.

En plus, l'usage des parlers béninois et de la sous-région dans le texte sert à donner une place à ces langues dans l'espace discursif de la langue française. Cette négociation d'espace pour les langues africaines pose alors la question de la limite de la langue d'écriture à transmettre la réalité du milieu. Le français est ainsi confronté à une difficulté à exprimer la réalité qu'on lui donne la tâche de décrire. La langue française ne suffit pas pour lire ce texte. Ainsi, pour rendre la réalité du texte, et/ou comprendre le récit, il faut passer les frontières de la langue française. Le glossaire crée donc une passerelle entre le français et les autres langues. La lecture du glossaire même exige un effort ; une autre frontière. C'est le fait de franchir cette

²¹¹ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit*, p.199.

frontière qui conduit le lecteur, en fin de compte, à ce gain linguistique et culturel. Il est donc à remarquer, avec l'usage du glossaire, que le texte de fiction est destiné à un double destinataire : celui du dedans, et celui du dehors, c'est-à-dire le destinataire francophone local et le destinataire francophone général. C'est une double destination qui traduit une fois encore le projet littéraire de Florent Couao-Zotti d'écrire l'Afrique de l'intérieur de ses frontières vers l'extérieur.

4.1.3.2. Notes en bas de page

Chez d'autres auteurs du corpus, ce sont les notes en bas de page qui jouent la fonction que le glossaire joue dans *Si la cour du mouton est sale...* de Florent Couao-Zotti. Les œuvres qui adoptent le système de notes en bas de page sont *Le Chercheur d'Afriques*, *Les Aubes écarlates*, *L'Énigme du retour* et *Un alligator nommé Rosa*. Compte tenu de son emplacement, la fin de la page au lieu de la fin de volume, la note a un effet immédiat. Le lecteur n'a pas à attendre jusqu'à la fin du récit fictif avant de sortir de la fiction. Avec la note, le lecteur fait un va-et-vient constant entre le hors-texte et le texte, entre le dedans et le dehors. Ce sont ces aller-retour qui font traverser la frontière entre texte et paratexte qui assurent, pour le lecteur, une bonne compréhension du texte.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, Henri Lopes renvoie en bas de page, des notes qui sont de différentes catégories. Il y a celles qui sont des commentaires sur un élément lexical ou un aspect du récit. Pour le mot « voyelle » utilisé dans le texte, Lopes met en bas de page : « *une fois encore, mon éditeur, décidément trop européocentriste, veut me forcer à expliquer. Selon lui, le lecteur français ne peut comprendre qu'il s'agit du féminin de voyou* »²¹². Cela révèle comment le processus de production romanesque est un jeu de négociation entre différentes instances : l'auteur, l'éditeur et le public. Au fait, cette note montre les limites du pouvoir de l'auteur sur sa propre création littéraire. Cette limite, on la voit aussi avec la langue d'écriture à suffisamment représenter la pensée et l'imaginaire de l'écrivain d'où la création de nouveaux mots comme « voyelle », « mouroupéen », « baroupéen », ou l'usage d'expression de la langue locale, le lingala. Des mots comme « mpoto : Europe » (p.18), « nguembos : vampires, en lingala » (49), « matanga : veillée funèbre » (p. 86), « bikolo : beau-parent » (p. 121), et « mbotos : poisson de fleuve, généralement de très grande taille » (p.176). En dehors de la langue locale, il y a l'usage de l'argot ou de certains mots français dans un contexte propre au

²¹² *Ibid*, p.221.

milieu congolais : « demi-Dakar : les congolais appellent ainsi une tenue deux-pièces » (p.108) et « les évolués : l'élite africaine » (p. 48). Si pour le lecteur francophone ne parlant pas lingala, l'interaction du français avec le lingala s'impose comme frontière à sa compréhension de l'histoire racontée, les notes en bas de page deviennent un pont qui rétablit le lien entre lui et l'histoire.

En dehors de sa fonction de briser la barrière de compréhension qu'éprouve parfois le lecteur, la note en bas de page chez Lopes joue le rôle de fonction narrative. Le narrateur indique comme note en bas de page à la page 121 : « *A partir d'ici passage au lingala. ** Retour au français ». Cette pratique dialogique entre les deux langues dans la narration resterait inaperçue si elle n'avait pas été indiquée par la note. Loin donc d'être un texte passif, la note en bas de page devient un complément narratif et participe activement à la narration. En révélant les mécanismes narratifs du récit principal, la note en bas de page devient un texte du dehors à travers lequel le lecteur recouvre le texte du dedans. La note sert d'outil au lecteur pour briser les barrières linguistiques et narratives de la fiction.

Au-delà de ces fonctions des notes, elles servent aussi de plate-forme pour la mise en scène de l'Histoire. C'est surtout chez Marie-Célie Agnant dans *Un alligator nommé Rosa*, et chez Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, que se manifeste cette fonction. Chez Marie-Célie Agnant, on trouve à la page 39 en référence au mot 'perejil'²¹³ :

« Persil » en espagnol, mot difficile à prononcer pour les non-hispanophones. En 1937, le dictateur dominicain et ses hommes déclenchèrent l'opération Perejil, au cours de laquelle les Haïtiens, sommés de prononcer le mot fatal, étaient exécutés s'ils n'y parvenaient pas. On estime à 30 000 le nombre de ceux qui périrent au cours du massacre.²¹⁴

La note-ci porte sur des faits qui resituent la fiction dans un contexte historique. La narratrice rappelle dans un autre renvoi, l'histoire, en République dominicaine, d'« une certaine Josepha Henriquez [qui] jouissait de la même réputation que Rosa » et impliquée dans l'assassinat de ceux qui se sont opposés au dictateur Rafael Leonidas Trujillo, tels que les « Mariposas », « Papillons » en espagnol. Nom donné aux trois sœurs Mirabal : Patria Mercedes, Maria Argentina Minerva et Antonia Maria Teresa [...] assassinées le 25 novembre

²¹³ Le vocable se perçoit ici comme un genre de schibboleth, un énoncé qui dérive du « mot hébreu [...] utilisé d'après l'Ancien Testament par les gens de Galaad, pendant la guerre qui les opposa aux gens d'Éphraïm [...] » (Grand Larousse de la langue française tome VI, 1977, p. 5397). Le mot ne « peut être utilisé ou prononcé correctement que par les membres d'un groupe. Il révèle l'appartenance d'une personne à un groupe : national, social, professionnel ou autre. Autrement dit, un schibboleth représente un signe de reconnaissance verbal ». (Ref: URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Schibboleth>, consulté le 29 août, 2017.)

²¹⁴ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 39.

1960 » (p.163). En évoquant ces faits historiques, la note en bas de page permet d'agrandir les territoires de la fiction. Elle n'est pas seulement une passerelle qui mène le récit vers des faits réels, mais aussi un indice à ne pas enfermer ces faits de la dictature duvaliériste dans les frontières du territoire haïtien. C'est à travers ces notes que la romancière fait franchir à l'histoire racontée les frontières de l'espace de Rosa et celui d'Haïti. La note non seulement devient la voie par laquelle Agnant établit un parallélisme entre l'histoire d'Haïti et d'ailleurs, mais elle permet à la romancière de combler le vide de l'histoire des exactions de certains régimes du monde tels que « les Pinochet, les Stroessner, Mobutu et autres saigneurs des peuples » (p.103).

Chez Léonora Miano, il se révèle d'autres dimensions des compléments narratifs ; celles de l'épistémologie et des références académiques. Les notes dans *Les Aubes écarlates* permettent au lecteur de passer du texte imaginé au texte non-imaginé. Expliquant les termes « makabo » (p.45) et « Pulpe de ketmi » (p.243) respectivement comme :

xanthosoma sagittifolium, tubercule introduit en Afrique au XIXe siècle, à partir de la Caraïbe. Le mot makabo est un pluriel, en langue douala du Cameroun. Le singulier en est dikabo » et « Hibiscus trionum. Dans l'ancien temps, l'hibiscus était utilisé en Afrique pour faire du shampoing.

Ces informations fournies dans les notes sortent le récit raconté de son espace imaginaire pour un espace plus concret. On voit dans cet effort la volonté de la romancière de ne pas enfermer la narration dans les frontières de l'imaginaire de l'intérieur ; c'est-à-dire de l'espace du récit, le Cameroun. Le nom scientifique qu'elle donne dans la note est un nom universel de la chose locale. En effet, par cet élément paratextuel, le récit de Miano franchit ses frontières du dedans et s'ouvre sur le monde. Cette interaction interdisciplinaire constitue l'une des préoccupations majeures des écrivains francophones contemporains qui dans leur effort de faire éclater l'œuvre romanesque, de l'inscrire dans le chaos et le flou, la situe plutôt de plus en plus dans le concret.

La récit chez Miano se superpose également à des références bibliographiques en notes en bas de page. On trouve par exemple : « Citation extraite du poème *Souffles*, de Birago Diop » (p.153), « Le lecteur trouvera une description de cette secte dans Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*, Plon, 2016 ; Pocket, no 13253 (N.D.E.) » (p. 208), « Ces faits et d'autres sont à trouver dans Léonora Miano, *L'Intérieur de la nuit*, Plon, 2005 ; Pocket, no 12971. (N.d.E.) » (p. 224), et « La créolisation du monde est infinie », in *Le Point*, hors-série No 22, *La pensée noire*, les textes fondamentaux, avril-mai 2009 » (p. 260) entre autres. Tous ces compléments narratifs indiqués surtout à la fin des pages dans les romans de ces écrivains à l'étude, évoquent

la pertinence du contexte dans lequel s'inscrivent les récits. Ces compléments ne donnent pas seulement aux œuvres une allure plus véridique, mais surtout un champ plus vaste ou plus global qui sort les œuvres de leur territoire national, de leur espace littéraire traditionnel et les place au carrefour d'une réalité plurielle.

5.0 Chapitre 5 : Écriture et dialogue intermédial

Suite aux travaux de Bakhtine sur le principe dialogique qui repose sur la thèse principale d'un dialogue perpétuel entre les textes et les discours, les approches se multiplient sur le phénomène intertextuel et interdiscursif. T. Todorov suggère à cet égard :

Le caractère le plus important de l'énoncé [...] est son *dialogisme*, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle. [...] Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Cela est vrai non seulement de la littérature, mais aussi bien de tout discours [...].²¹⁵

Ainsi, en dehors des approches intertextuelles et transtextuelles qui ont déjà servi de cadre d'analyse dans le chapitre précédent de ce travail, il s'introduit sur la scène littéraire, avec l'émergence des nouvelles technologies d'information, la notion de l'intermédialité. Cette notion d'intermédialité peut être appréhendée comme un autre aspect du dialogisme ou de l'intertextualité. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine lui-même fait franchir au dialogisme ses frontières et le mène à s'ouvrir sur des phénomènes non-verbaux. Il observe :

[...] des rapports dialogiques, au sens large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts.²¹⁶

Marc Eigeldinger abonde dans le même sens que Bakhtine et propose une extension du concept de l'intertextualité au-delà des frontières de la littérature. Il insiste sur le fait que le concept doit inclure « divers domaines de la culture [...], l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique, [...] »²¹⁷.

Avec cette ouverture des frontières littéraires à d'autres champs artistiques, la critique s'évertue désormais à examiner l'interconnexion entre les œuvres d'art et les textes médiatiques. Ce point de vue correspond d'ailleurs à l'idée de départ de la notion elle-même. Dans un examen de la définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine, Remy Besson établit la relation entre l'intermédialité et l'intertextualité. Son étude révèle qu' :

Au départ, il s'agissait entre autres choses, de renouveler les méthodologies mises en place dans les départements d'étude littéraire et de littérature comparée. L'intermédialité visait ainsi à reformuler les enjeux des approches intertextuelles. Si le vocable "texte" entendu dans un sens élargi peut renvoyer à un film, à un son,

²¹⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 8.

²¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 242.

²¹⁷ Cité par Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », dans *Cahiers de Narratologie* [En ligne], No. 13, 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, URL : <http://narratologie.revues.org/329>, consulté le 30 septembre 2016.

à une représentation théâtrale ou à une image, son usage est considéré comme symptomatique d'une forme de biais dans l'analyse. L'usage du terme media est alors préféré, car il permet d'insister sur la nécessité de porter une attention plus grande aux caractéristiques techniques de la matérialité de productions culturelles étudiées.²¹⁸

Dans cette perspective, l'intermédialité conçue comme un domaine d'étude indépendant, se perçoit en même temps comme extension de l'intertextualité. Jürgen E. Müller, chef de fil qui introduit le concept dans le discours critique allemand vers les années 1990, reconnaît à la notion ce rôle de prolongement des idées intertextuelles :

Il y a beaucoup de rapports entre l'intertextualité et l'intermédialité mais [...] le premier fut utilisé [...] d'une manière très restrictive pour la description des processus de production de sens purement textuels [...]. La notion de l'intermédialité devient nécessaire et complémentaire dans le sens où elle vise la fonction des interactions médiatiques pour la production de sens.²¹⁹

On observe à partir de ces mises au point que les enjeux et approches de l'intermédialité, viennent compléter les efforts du dialogisme et de l'intertextualité à saisir les différentes pratiques discursives du monde contemporain. Ce qui fonde l'intermédialité aussi bien que le dialogisme et l'intertextualité, c'est l'idée de la co-relation et de l'interaction qui existe entre les phénomènes. Cet enjeu fondamental est souligné par K. B. Jensen dans sa définition de la notion intermédiaire qu'il saisit comme « co-relation or interconnectedness of (modern) media in the sense of mutual influences between various media of expression »²²⁰. Si cette définition semble exprimer l'esprit global du concept d'intermédialité, on verra par la suite que le traitement que les différents spécialistes font de la notion, mène à des conceptions diversifiées qui finissent par caractériser la notion comme un domaine où les frontières sont très difficiles à cerner. L'analyse de Besson traduit cette idée quand il montre qu' :

Il s'agit de constater que si l'usage du terme media a certainement favorisé la circulation du concept, il en a également rendu la définition intrinsèquement plurielle. En effet, il n'y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité, sur une acception du terme media.²²¹

²¹⁸ Remy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », dans *Hal, Archives ouvertes*, 2014, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v1/document>, consulté le 2 Avril, 2017.

²¹⁹ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinemas*, Vol. 10, No. 2-3, 2000, pp. 105–134, p. 106.

²²⁰ Klaus Bruhn Jensen, « Intermediality », dans Kurt Walter Donsbach (Ed.), *International Encyclopedia of Communication*, Malden, MA, USA: Blackwell Science, 2008, pp. 2385-2387.

²²¹ Remy Besson, *Op. Cit.*, 2014.

Comme on peut le voir, c'est la complexité de la notion même de 'media' qui explique la pluralité de la définition de l'intermédialité. Besson fait un recensement des différents sens du mot 'media' :

1/ Un media est une production culturelle singulière (celle-ci peut alors être considérée ou non comme étant une œuvre d'art). 2/Un media équivaut à une série culturelle qui acquit un certain degré d'autonomie. [...]. 3/ Un media correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu. Eric Mechoulan écrit : Le medium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu.²²²

Prenant en compte ces acceptions du terme 'média', on remarque que l'intermédialité serait un champ qui, en dehors de la difficulté à cerner ses contours, envahirait largement les domaines du dialogisme et de l'intertextualité dont il est issu. Pour rendre les différentes acceptions de la notion plus saisissables, Besson propose, à la base des différents médias, quatre axes par lesquels se résume l'intermédialité. Ces axes sont ceux de la coprésence, du transfert, d'émergence, et de milieu. Expliquant ces différentes perspectives, Besson souligne que :

1/ Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut se donner comme objet d'étudier ce qui se joue entre les différents médias qui constituent cette forme singulière. Le point de vue est alors synchronique. La notion clef à travailler est ici celle de **coprésence**. 1'/ Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut également tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures. Le point de vue est alors diachronique. La notion clef à travailler est ici celle de **transfert**. 2/ Si un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie, l'intermédialité peut se donner comme objet de comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias. La notion clef est alors celle de **d'émergence**. 3/ Si un média correspond à une mise en relation inscrite dans un **milieu**, les choses se compliquent (encore un peu) puisque ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble.²²³

Ces différents axes proposés par Besson permettent d'aborder la notion en prenant en compte différents paramètres de l'expérience culturelle comme le temps, l'espace, les actants et les interactions qui existent entre eux. Ce qu'il y a à noter dans ces axes c'est l'invasion de l'espace d'un media particulier par un autre. Le processus intermédial assure donc un constant passage de frontière et parfois même, mène à croire que ces frontières entre les différents medias n'existent plus. Les propos de Besson traduisent parfaitement cette interaction dans laquelle s'engagent les medias :

²²² *Ibid.*

²²³ Remy Besson, *Op. Cit.*, 2014.

L'approche intermédiaire consiste alors à considérer des formes complexes constituées d'une *inscription sensible* particulière (une lettre, un livre, un texto, un film, une BD, un site internet) qui prend forme sur un *support* médiatique (pierre, papier, écran) et qui prend place dans un *milieu* (une société donnée avec ses normes à un moment précis).²²⁴

C'est justement cet entrecouplement entre les medias qui nous intéresse dans les œuvres des écrivains francophones choisis dans le cadre de cette étude. Il s'agit d'examiner les échanges qui ont lieu entre les différents récits et des formes médiatiques comme la presse imprimée et électronique (les journaux, la radio, la télévision, l'internet) le téléphone, les enregistrements audio-visuels, les images photographiées, peintes ou sculptées. Il se révèle, comme le propose Jürgen E. Müller, « un procédé conceptuel dans lequel les relations entre média sont interrogées et suscitent de nouvelles formes d'expériences médiales pour le récepteur. [C'est] un mouvement de transferts de techniques entre les média »²²⁵. Parmi les approches que Müller propose pour l'examen de ces interactions intermediales, celle qui semble convenir mieux à cette étude est ce qu'il appelle « esthétique de l'intermedialité ». Dans son étude : « L'Intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », le théoricien de l'intermedialité identifie quatre approches principales de l'étude des procédés de l'interaction entre les medias. Il y a la perspective pragmatique, la perspective *cognitive*, la perspective *historique* et la perspective esthétique. La perspective pragmatique porte sur la production et la réception médiatiques alors que la perspective *cognitive* s'intéresse au domaine de la recherche en psychologie cognitive. La perspective *historique* s'interroge sur le parcours historique des relations intermediales, mais surtout, le degré d'intégration de certaines structures médiatiques propres à d'autres medias et contextes médiatiques. La perspective esthétique, qui nous concerne plus dans cette étude, se concentre sur les interactions esthétiques entre les œuvres d'art et les medias. Müller souligne à cet égard que :

[...] les œuvres d'art audiovisuelles intègrent dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d'autres médias. Ces constellations intermediales, avec leurs ruptures et stratifications esthétiques, fournissent de nouvelles dimensions à l'expérience du spectateur. L'esthétique des médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeux intermediales entre plusieurs œuvres et genres.²²⁶

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Cité par Bettina Thiers, « Penser l'image, voir le texte. L'intermedialité entre histoire de l'art et littérature », dans *La Vie des idées*, 29 juin 2012, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>, consulté le 15 novembre, 2015.

²²⁶ Jürgen Müller, *Op. Cit.*, 2000, p. 115.

Cette approche esthétique donne à voir comment l'intermédialité brouille les frontières entre les formes médiatiques et les pratiques artistiques, en l'occurrence littéraire. De ce fait, comme extension à cette perspective esthétique proposée par Muller, se développe ce qu'on appelle l'intermédialité littéraire, qui renvoie à la convocation par des textes littéraires (comme le roman), d'autres médias (la presse, la radio, la télévision, des enregistrements) qui se greffent à eux et interviennent comme suppléments narratifs. Certains chercheurs se sont consacrés à l'étude de ce domaine de l'intermédialité lié à la littérature afin d'arriver à le caractériser. Dans son article : « Intermedial Negotiations: Postcolonial literatures », Birgit Neumann montre que:

intermediality in literature refers to both the verbal evocation of a distinct medium (be it through explicit thematization of a specific medium or the structural imitation of media-specific forms of world-making) and the direct integration of another medium. As such, intermediality describes the range of dynamic constellations in which different media run parallel, refers to each other, collide, converge and interact, thus opening up a space of semiotic and material in-between-ness.²²⁷

Neumann, en identifiant ces différents procédés, assigne d'emblée une certaine orientation et un fonctionnement propre à l'intermédialité littéraire. Comme le révèle la définition, dans la convocation des formes médiatiques par l'œuvre littéraire, il se produit entre les deux formes majeures d'expression, une convergence qui mène à une forme hybride où les structures ne sont plus distinctes. Une autre spécialiste dans le domaine, Irina Rajewsky, va plus loin pour identifier certains procédés inhérents à l'intermédialité littéraire. Dans un article, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », Rajewsky identifie trois types de pratiques à savoir : la combinaison de médias, la référence intermédiaire, et la transposition médiatique,

La combinaison de médias, ou « media combination » comme le suggère Rajewsky, est la coexistence dans l'espace du texte, des formes de média sans que ceux-ci se fondent dans le texte. Dans ce sens, il y a lieu de distinguer les deux formes d'expression ; le média ne s'incorpore pas à la production verbale. La référence intermédiaire, « intermedial references » de son côté, renvoie à une technique d'écriture qui fait imiter au texte littéraire d'autres systèmes d'expression, extra-verbaux. Ici, le texte évoque ou imite des techniques propres à d'autres arts. Dans les propos de Rajewsky:

Intermediality in the narrow sense of **intermedial references**, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage

²²⁷ Birgit Neumann, « Intermedial Negotiations: Postcolonial literatures » dans Gabriele Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality : Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter, 2015, pp. 512 – 529.

editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, *transposition d'art*, *ekphrasis*, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced.²²⁸

Le texte littéraire procède donc par une appropriation des propriétés d'autres médias de sorte à faire créer des effets de sens et des esthétiques spécifiques à ces médias évoqués. Bien qu'il se produise, avec ces deux techniques de l'intermédialité littéraire, une sorte de brouillage de frontières entre forme imitante et forme imitée, la question de porosité, voire même de fusion des frontières, se pose avec la troisième technique. « Medial transposition » ou la transposition médiatique se caractérise selon Rajewsky comme:

Intermediality in the more narrow sense of **media transposition** (as for example [...] novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the transformation of a given media product ([...] a film, etc.) or of its substratum into another medium.²²⁹

On assiste ici à une technique de réécriture, d'une remédiation des médias évoqués à travers le verbal. Le texte littéraire transforme donc les formes d'expressions non-verbales en signes verbaux. Cette forme de transposition fait référence à ce qu'on appelle la novellisation, un procédé d'adaptation d'œuvres médiatiques sous une forme littéraire ou romanesque. Les théoriciens de l'intermédialité se servent aussi d'une technique de description textuelle de l'image, l'*ekphrasis*, sur lequel l'étude reviendra ultérieurement. Avec ces procédés, les contours des formes médiatiques sont totalement absorbés par le texte littéraire. Les frontières des deux formes d'expression, littéraire et médiatique se brisent sous l'impact de l'invocation de l'une par l'autre.

Ainsi, la base dialogique du texte littéraire posée par Mikhaïl Bakhtine, s'ouvre sur une dimension qui consiste en un engagement discursif entre les textes littéraires et les nouveaux médias ou les nouvelles technologies d'information et de télécommunication dans l'espace du texte. C'est à ce phénomène de l'envahissement de l'univers romanesque par les formes d'expression médiatique que se consacrera ce chapitre.

²²⁸ Irina o. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», dans *Intermédialités*, No. 6, 2005, pp. 43-64, p. 52

²²⁹ *Ibid.* p. 51.

5.1 Le langage de l'image (l'image évoquée et absente)

« Nous voici tout de suite au cœur du problème le plus important qui puisse se poser à la sémiologie des images : la représentation analogique (la « copie ») », souligne Roland Barthes dans l'introduction à son texte *Rhétorique de l'image*. A la question rhétorique : « pourquoi étudier une image [...] ? », il propose de manière emphatique que « c'est parce que c'est un message émis avec l'intention de communiquer, dont les signifiés doivent être transmis aussi clairement que possible »²³⁰. La base de l'étude des images ainsi posée, il incombe d'examiner les rapports qu'entretiennent les images avec le texte dans les romans à l'étude.

L'image, de son étymologie latine '*imago*' ou '*imagini*' signifiant « qui prend la place de », est « une représentation abstractive de la réalité » (Paul R Wendt 1952). Elle peut être, selon la typologie de Laurent Gervereau, « mentale ou matérielle, fixe ou animée, primaire ou secondaire »²³¹. Ainsi, l'image, qu'elle soit mentale ou matérielle, se veut nécessairement une réflexion de quelque chose, d'un phénomène, s'identifie plus ou moins à une réalité, ou comme le souligne Barthes, « pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un »²³². À cet égard, Charles S. Peirce s'inspirant du concept de 'signe' chez Ferdinand de Saussure, propose trois constituants du signe-image, ou ce qu'il appelle « icône », à savoir l' « *interprétant* ou le signifié », (ce que signifie l'image), le « *representamen* ou le signifiant » (ce que l'on perçoit de l'image), et l' « *objet* ou le réfèrent » (ce que représente l'image – le réel)²³³. Ainsi se pose la question : quel réel représente les images convoquées par les textes narratifs de cette étude ? Une étude menée par Anne Puzet sur les « Représentations picturales et imaginaire collectif » se consacre à cette relation entre l'image et son imaginaire, les pratiques sociales. Tout en rappelant que la notion de représentation même renvoie à l'idée que « l'art n'est jamais pure imitation même lorsqu'il se prétend « réaliste » ou « naturaliste » »²³⁴, met en relief ce que représente l'image pour l'imaginaire collectif. Elle reprend les idées de Geneviève Zarate sur ce point :

Une image prend son sens par rapport aux images auxquelles elle se substitue [...] [Son décodage] s'inscrit également dans une dimension diachronique. Toute image

²³⁰ Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », dans *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions Seuil, Collection « Tel Quel », 1982, pp. 25-42.

²³¹ Voir : Laurent Gervereau, *Le Regard du sens*, Paris, Bulletin des Bibliothèques de France, 2001. Ressource en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/03-gervereau.pdf>, consultée le 12 octobre, 2016.

²³² Roland Barthes, *Œuvres complètes tome III 1974-1980: La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1995, p. 1113.

²³³ Cité par Jean-Pierre Esquenazi, « Peirce et (la fin de) l'image: sens iconique et sens symbolique » dans *Médiation et information*, No. 6, 1997, pp. 59-73.

²³⁴ Anne Puzet, « Représentations picturales et imaginaire collectif », *Ela, Études de linguistique appliquée*, No 138, Vol. 2, 2005, pp. 137 – 151.

prend son sens dans un rapport in absentia avec d'autres images virtuelles. Le décodage d'une image fait appel à une mémoire iconique, stock de références visuelles, ce que Michel Tardy²³⁵ appelle la diégèse.²³⁶

Ainsi, l'image, même si elle ne peut pas prétendre représenter le réel, fait toujours appel à un certain imaginaire, une certaine expérience culturelle. Dans les textes francophones à l'étude, les narrateurs convoquent généralement, par le biais du langage, deux types d'image fixes: la photo et la peinture ou les tableaux, ainsi que des images animées (motion pictures), notamment la télévision, sur laquelle il faut revenir ultérieurement.

5.1.1 La photo

Dans les textes à l'étude, l'image photographique est généralement évoquée à travers la description textuelle. Cette description renvoie à ce que les théoriciens de l'intermédialité appellent *ekphrasis*, notion que Gabriele Rippl définit comme :

A demarcated description of a work of visual, either real or imaginary, and not a mode of descriptive writing that is infused with pictoriality, which can be evident in moments throughout the whole text.²³⁷

Dans ce cas, l'image comme signe visuel est absente mais présente comme signe graphique. C'est comme si avec la technique de *l'ekphrasis*, le travail de l'écrivain vise à simuler la représentation de l'image. Ce phénomène de représentation verbale de l'image pour que le lecteur puisse percevoir cette dernière avec l'œil de son imagination, est déjà un premier indice de brouillage de frontières. Le brouillage se révèle, d'un côté entre image mentale et l'image matérielle, et de l'autre, entre le texte et l'image. Comme on le constate, l'intermédialité ici ce n'est pas de faire accompagner l'image par le texte, mais de la fondre dans le texte. Dans les œuvres du corpus, c'est notamment dans *Mûr à crever*, *Un alligator nommé Rosa* et *L'Énigme du retour* qu'on trouve l'usage des images photographiques.

Dans *Mûr à crever*, contrairement aux volumes de *Miraculeuses* (2003) ou d'autres œuvres de Franketienne, où on voit des images sur les pages, on assiste plutôt à leur intrusion dans l'espace narratif. La description aide le lecteur à construire l'image décrite dans son esprit. Une formule comme « [...] Raynand [...] regarde une grande photo de la femme souriante [...] En bas [...] La dédicace écrite à la plume : « À mon Paulin chéri, avec mon invariable amour, sincèrement Marina »,²³⁸ invoque une image qui informe Raynand sur un aspect de la vie de

²³⁵ Dans une note en bas de page de cet article, il est indiqué que M. Tardy distingue trois référentiels de l'image: le monde, la diégèse, et la fantasmie.

²³⁶ Ibid, p.138.

²³⁷ Cité par Sylvia Karastathi, «Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction» dans Gabriele Rippl (Ed.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, De Gruyter, 2015, pp. 92 – 112.

²³⁸ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 97.

Paulin que la narration passe sous silence. L'une des fonctions de l'image photographique, selon R. Barthes, est de rapprocher « les expériences : celle du sujet regardé et celle du sujet regardant »²³⁹. Dans ce cas précis, l'évocation de la photo, (ou le sujet regardé) a pour but d'évoquer une certaine mémoire chez les deux sujets, Raynand et Paulin, qui regardent la photo. La photo rapproche donc les expériences des deux personnages. Elle rappelle à Raynand, sa propre mésaventure avec Solange, une jeune fille qu'il avait aimée. Elle évoque aussi chez Paulin, sa propre déception dans une histoire d'amour. Ce faisant, la convocation de la photo contribue au brouillage des frontières de l'identité de Raynand, (le lecteur fictif), et de celle de Paulin (l'écrivain fictif). La mémoire collective de déception que l'image évoque chez les personnages, semble traduire leur expérience commune de désillusion dans l'univers carcéral de la narration, Haïti. Ce point de vue s'inscrit dans l'observation d'Anne Pauzet que « les images qu'une société retient ou oublie, occulte ou, au contraire, encense, nous fournissent de précieuses informations sur les valeurs qu'elle veut retenir ou évacuer »²⁴⁰. L'image photographique reflète le désenchantement des protagonistes de Franketienne.

En dehors de ce rapprochement que permet la photo, celle-ci assume une autre dimension par le fait que, fixe au début, elle s'anime par la suite en sortant de son cadre, de sa fixité ; ce qui est fort symbolique du nouveau projet romanesque de Paulin :

Paulin revient dans sa chambre. Pensif. Il se tient debout devant l'étagère [...] sur laquelle sourit la photo de Marina. Il la regarde longtemps. [...] Ses yeux s'agrandissent dans une soudaine illumination. L'encadrement de la photo s'élargit démesurément. [...] Et de la photo sort lentement Marina qui prend forme vivante. Debout dans la chambre de Paulin. [...] - Marina, est-ce que tu m'aimes ? – Je ne peux pas aimer. Par la faute des hommes, ma mère a souffert toute sa vie. Elle est l'esclave de mon père. Or, je ne veux être l'esclave de personne. -Tu vis recroquevillée comme un escargot. Au fond, c'est toi qui t'es construit une prison. Pour te protéger du monde extérieur que tu crois agressif. Tu cultives en toi la déception de ta mère. [...] Evitant tout contact avec le monde qui, pour toi, porte le visage de ton père.²⁴¹

On assiste à un jeu discursif entre l'image matérielle et l'image mentale, ce qui transforme l'interaction entre Paulin et Marina en monologue dialogisé entre celui-ci et son double. Le statut de Paulin comme écrivain fictif, le mène à dépasser la réalité de la photo en tant qu'image fixe, ou « de ce qui n'est plus [...] c'est-à-dire (ce qui est) mort »²⁴² comme le propose Barthes. La photo ranimée donne à la narration une nouvelle vie. L'écrivain semble,

²³⁹ Roland Barthes, *Op. Cit.*, p.1115.

²⁴⁰ Anne Pauzet, *Op. Cit.*, p. 150.

²⁴¹ Franketienne, *Op. Cit.*, p.98.

²⁴² Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 1237.

par cette évocation, donner à l'image une fonction narrative. On voit par cette interaction entre Paulin et l'image de Marina, une certaine simulation du nouveau projet d'écriture où, écrivain et lecteur sont en interaction active. Cette interaction renvoie, dans une certaine mesure, au texte narratif en dialogue avec d'autres formes d'expression. Par ailleurs, on peut voir dans ce jeu de dialogue entre instance narrative et image photographique, un jeu de miroir où le personnage est en train de se questionner sur sa propre vie. C'est l'interrogation de l'existence de son 'Moi' haïtien enfermé dans les difficultés du régime des Duvalier. L'image photographique vient interagir avec les éléments narratifs pour porter plus loin le sens que l'écrivain cherche à donner à sa narration.

Par ailleurs, dans *Un Alligator nommé Rosa* de Marie-Célie Agnant, on remarque l'existence d'une dimension plus poussée de cette fonction narrative de l'image photographique. Antoine prend le soin de rassembler des photos qui font figure de trace des méfaits de Rosa. En effet, « pour accentuer l'authenticité » des atrocités de Rosa, le personnage d'Antoine emporte avec lui « une valise pleine de papiers et de photos » qui font revoir (Rosa) en action » (p. 62). Certaines de ces photos, prises par Rosa elle-même, servent de témoignage au récit de Rosa. De ce fait, Rosa semble déjà avoir écrit son récit, ou contribuer à engraver ses méfaits dans l'imaginaire haïtien. Les photos permettent d'accéder à la mémoire et deviennent un objet de remémoration :

Ces lieux, il fallait les entendre à tous les sens du mot, du plus matériel et concret, comme les monuments aux morts et les archives nationales, au plus abstrait et intellectuellement construit, comme la notion de lignage, de génération, ou même de région et d' « homme-mémoire ». ²⁴³

Au fait, ces photos du passé semblent déjà avoir écrit le mémoire qu'elle tente au présent sans succès dans un cahier vide sur lequel est inscrit : « *Mémoires de Rosa Bosquet* »²⁴⁴. L'incapacité de Rosa à remplir les pages du cahier est due au phénomène d'« intériorisation de l'histoire collective »²⁴⁵, expression proposée par Joëlle Vitiello dans un article où elle examine comment l'œuvre de Marie-Célie Agnant participe à la préservation et à la réparation de la mémoire collective haïtienne. Le phénomène d'intériorisation fait référence à la volonté des bourreaux du régime Duvalier comme Rosa de taire l'histoire des tueries. L'image

²⁴³ Cité par Scott W. Lyngaas, « Les Lieux de mémoire de Marie-Célie Agnant », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, p. 93

²⁴⁴ Marie-Célie Agnant, *Un alligator nommé Rosa*, Montréal, Remue-ménage, 2006, p. 60.

²⁴⁵ Joëlle Vitiello, « La Mémoire dans les romans et nouvelles de Marie-Célie Agnant », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Op. Cit*, pp. 157-170.

photographique sert à extérioriser cette histoire refoulée, ou comme le signale encore Vitiello, elle a le « pouvoir d'exhumer la mémoire et désensvelir la parole ». Ainsi, les photos deviennent le moyen par lequel Antoine ré-évoque la mémoire refoulée pour hanter Rosa :

Demain, je viendrai avec le nécessaire pour te photographier, te filmer pendant les repas. Il est des moments qu'il faut immortaliser ! On dit que, dans le temps, tu aimais bien photographier tes proies, les voir souffrir ne te suffirait pas, tu collectionnais leurs souffrances également [...]. Puis il se met à épingler sur les murs des photos [...]. Et celle-ci, c'est ta création : Ruth Emeri, deux années plus tard, défigurée, brûlée au vitriol [...]²⁴⁶

L'image photographique, au-delà de sa fonction de fixation du passé, est un support par lequel Antoine cherche à écrire le mémoire de Rosa en sa présence. Si les photos deviennent le moyen par lequel se nourrit l'histoire racontée, on peut dire que la narration, dans la même veine, fait vivre les photos. Ce processus mutuel entre la photo et la narration, rappelle la typologie de la photo selon Gervereau (2000) où celle-ci, loin d'être figée, se réverbère à travers le temps. Comme le signale Eloïse Brezault citant Hirsh :

Photography's relation to loss and death is not to mediate the process of individual and collective memory but to bring the past back in the form of a ghostly revenant, emphasizing, at the same time, its immutable and irreversible pastness and irretrievability.²⁴⁷

Voyageant à travers le temps et se servant de pont entre le passé duvaliériste et le présent (la période post-duvaliériste) et, pour le bénéfice de la conscience haïtienne dans l'avenir, la photographie s'engage dès lors dans une interaction dynamique avec le récit narratif pour permettre à la mémoire haïtienne de se libérer. On a affaire à un transfert de valeurs : d'abord du langage vers la photo à travers la description, et ensuite de la photo à la narration. Carmen Mata Barreiro, dans son article sur l'œuvre de Marie-Célie Agnant, décrit la romancière comme une « passeuse de mémoires et guerrière de l'imaginaire »²⁴⁸. Dans la même veine, on peut dire que l'image photographique que l'écriture d'Agnant évoque, devient une passeuse de mémoires et garante de l'imaginaire haïtienne.

On trouve également dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, des photos qui servent à briser la frontière entre le passé et le présent aussi bien qu'entre le réel et l'irréel. Le narrateur donne des indices à cet égard: « cette vieille photo est aujourd'hui mon unique reflet

²⁴⁶ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, pp. 93-97.

²⁴⁷ Éloïse Brezault, « « Les Œuvres du Fest'Africa: Les enjeux de la trace dans un « lieu de mémoire » déterritorialisé », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, No. 20, 2016, pp. 233-242.

²⁴⁸ Carmen Mata Barreiro, « La Mémoire de l'esclavage et de répression dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Op. Cit.*, pp. 105-119.

pour mesurer le temps qui passe » (p.28). De ce fait, la narration, qui se montre incapable d'accéder toute seule à la réalité de la modernité des nouveaux medias, sollicite le concours de la technologie de l'image pour compenser ce manque. Cette fonction de la photographie est relevée par Philippe Ortel dans son ouvrage *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*²⁴⁹. L'auteur, dans ce livre :

[...] met au jour la complexité des rapports entre photographie et littérature, ouvre sur la compréhension des rapports entre littérature et communication et plus largement «montre comment le dispositif photographique devient chez les écrivains une structure imaginaire qui leur sert à penser «photographiquement» l'art, la société et l'homme moderne»²⁵⁰

C'est partant de cette influence de la photographie sur la production romanesque, que Laferrière se sert de la photo comme élément narratif telle qu'on peut voir « sur le mur une exposition de photos en noir et blanc racontant l'histoire d'un homme et d'une femme dans l'éclat de l'amour » (p.30). Ces photos se substituent à la narration pour faire revivre au lecteur, les moments intimes de ceux sur qui portent les photos. François Soulages réitère cette fonction en indiquant que la photographie est un médium dont un des effets peut être informationnel, réaliste »²⁵¹. Au-delà de cette fonction, la photo s'arroge le droit dans l'espace narratif de *L'Énigme du retour*, de se faire la représentation de la nostalgie. À cet égard, le narrateur parle par exemple d'un « album de photos rempli de visages souriants » (p.51).

Ainsi, l'image photographique devient la mémoire des protagonistes. Elle les met en contact avec un ailleurs spatial et temporel, douloureux ou heureux. En plus, chez Laferrière, c'est encore à travers la photo que le narrateur-protagoniste perçoit son 'Moi' en relation avec celui de son père. Cette fonction de la photo dans la narration s'inscrit dans ce que Rodney Saint Eloi désigne de « dialogisation entre un imaginaire - que je crois - atavique, à moi, et l'autre, implanté, en moi sans moi, que j'assume sans mon consentement »²⁵². Les exemples de cette forme de dialogisation abondent chez Laferrière. La narration fait la description d'« une petite photo où l'on voit mon père avec ma sœur sur ses genoux. Et moi debout à côté de lui [...] Mon père et moi, on a le même visage grave » (p.204). Non seulement l'image tente de capter les moments d'angoisse du père et du fils victimes du système de répression et exilés, mais elle fait l'effort d'évoquer leur ressemblance et d'assimiler l'existence du père à celle du

²⁴⁹ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 382p.

²⁵⁰ Cité par **Nicole** Edelman, « Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible* », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, No. 24, 2002, pp. 197-200, p. 200.

²⁵¹ François Soulages et Pascal Martin, *Les Frontières du flou*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 103.

²⁵² Rodney Saint Eloi, *Op. Cit.*, p. 93.

fil. Cette assimilation, c'est la mère du protagoniste qui l'exprime plus. Le narrateur nous décrit à cet égard une photo où figure celle-ci avec le père :

une grande photo en noir et blanc d'un jeune homme qui me ressemble. C'est la seule photo où je les vois ensemble au moment de leur rencontre. Quand je tombe sur cette photo, dit ma mère, j'ai l'impression d'être avec mon fils et non mon mari.²⁵³

L'image photographique représente ici un moment de souvenir pour les personnages. Mais bien au-delà de ce moment, à travers la photo, on perçoit le retour (énigmatique) du fils, pris comme celui du père, c'est-à-dire que par son retour vers sa mère, le protagoniste réincarne l'image du père. Le fils devient ainsi le passage qui permet à la mère de se rapprocher à son mari. La narration se sert dès lors de la photographie pour rétablir la distance créée par la dictature entre la mère, le père et le fils.

Par ailleurs, à travers la photo, il est aussi possible de dire que le lien établi entre le père et fils-narrateur, transcende ses frontières pour se référer au Duvalier père et son règne despotique revigoré par le fils, et dont l'image est devenue une mémoire traumatique pour les haïtiens. Il s'agit des mémoires hantées qui s'efforcent de compenser les pertes et l'angoisse du passé (la période du père) par un présent (la période du fils) d'ailleurs inaccessible. L'image photographique dans *L'Énigme du retour* se retrouve donc au centre d'un jeu principalement entre père et fils (qui implique une mère), où le 'Moi' du narrateur et celui de son père qui s'engagent à la fois dans un processus de compensation mutuelle, de quête, l'un et l'autre, de leur double qu'ils retrouvent, mais qui les élude en même temps.

À cet égard, la photo devient la mémoire même du texte narratif qui, à son tour, comme « le visage [du] père qui ne peut s'animer sans la voix de (la) mère » (p.38), prête sa voix ou ses mots à celle-ci pour qu'elle puisse se raconter. La narration se négocie entre le textuel et le visuel dans une juxtaposition de deux univers qui se construisent l'une à travers l'autre.

5.1.2 La peinture

Dans une étude consacrée à l'évolution des arts visuels et leur impact sur le monde contemporain, Marc Fumaroli fait une importante observation :

Peintres et sculpteurs, depuis la Renaissance, avaient franchi la distance qui les séparait traditionnellement des arts du discours, poésie et philosophie, seuls titulaires jusque-là de la gloire des arts libéraux. Ils affirmèrent, et ils firent prévaloir, que la main du peintre tenant le pinceau, du sculpteur tenant le ciseau,

²⁵³ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 205.

n'était pas plus mécanique que celle du poète ou du philosophe tenant la plume : toutes étaient des instruments au service de leur propre esprit.²⁵⁴

Le rapprochement fait par Fumaroli entre les arts visuels et les arts verbaux permet déjà une re-caractérisation de ces pratiques comme des formes d'expression artistiques visant à exercer l'esprit humain. Au-delà de la porosité que ce rapprochement de Fumaroli donne à voir entre ces œuvres de l'esprit, les arts verbaux semblent avoir fait un autre pas en avant. Ce pas, consiste en leur capacité d'absorber, dans leur espace discursif, l'art visuel. Ainsi, tout comme l'image photographique étudiée plus haut, la peinture s'introduit dans l'espace narratif de certains des textes à l'étude. On la voit, non comme phénomène matériel sur la page mais comme description. Dans un ouvrage, *Peinture et écriture*, consacré à l'interaction entre l'écriture et la peinture, Anna Vetter étudie cette pratique qui mène à percevoir le visible à travers le texte. Elle souligne ce mécanisme du passage du visuel au textuel et vice versa :

Les textes [...] donnent un aperçu de la démarche de l'écrivain face à l'œuvre picturale. [...] Si l'on interroge le texte sur le rapport qu'il entretient avec la peinture, il faut s'attendre à ce qu'il réponde avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme [...]. La peinture n'intervient pas comme sujet — il ne s'agit pas d'un texte sur la peinture — mais comme forme littéraire. En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire.²⁵⁵

Il se révèle que le rapport entre l'art visuel et verbal est équitable dans le sens où le texte s'empaigne des valeurs de la peinture et celle-ci se sert du signe verbal pour son décodage. Parmi les œuvres du corpus, c'est surtout chez les écrivains comme Franktienne, Marie-Célie Agnant et Dany Laferrière que la peinture est phénomène de discours narratif. Ainsi, que ce soit par simple évocation du nom d'un peintre, par le titre de la peinture, ou par une description détaillée du tableau, on assiste de toute façon à un processus qui mène la narration à prendre en charge la représentation d'un tableau.

L'espace romanesque devient, chez certains de ces écrivains, la mise en scène des œuvres de peinture, surtout haïtiennes, ou des peintres eux-mêmes. Dany Laferrière par exemple se contente d'évoquer dans son roman des grands peintres qui ont marqué l'histoire d'Haïti et ont contribué à l'évolution de l'art haïtien. Dans *L'Énigme du retour*, il rend hommage à ces peintres à travers la collection de tableaux d'un de ces protagonistes :

²⁵⁴ Marc Fumaroli, « La Photographie, cosa mental », dans *Commentaire* No. 59, 1992/1993, p. 689-698.

²⁵⁵ Anne Vetter, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, UNESCO, Collection Traverses, 1996, p. 207.

Cet homme vit dans un véritable musée. Trois salons remplis d'œuvres de peintres haïtiens majeurs. Les pionniers : Wilson Bigaud, Benoît Rigaud [...] la génération des Cedor, Lazarre, Luce Turnier [...] et les contemporains comme Jérôme, Valcin [...]. Une pièce entière est réservée à Franketienne. [...] Et puis encore l'accrochage. Il me semble entendre leur dialogue durant la nuit.²⁵⁶

Par l'évocation de ces différentes générations de peintres haïtiens, Laferrière semble les solliciter à participer à la reconstruction de la mémoire collective haïtienne. La narration conjure leur héritage et leur voix pour redonner une valeur à l'identité haïtienne détruite par le règne duvaliériste. L'espace de la narration devient dès lors un espace de fraternité littéraire, aussi bien qu'une plateforme qui permet de faire appel à toute forme d'expression artistique à participer à la réparation de la conscience nationale. D'ailleurs, le dialogue dans lequel s'engagent ces générations de peintres à travers leurs œuvres toutes collectionnées dans une seule demeure, s'avère fort éloquent pour le projet d'écriture de brouillage de frontières entre genres et formes d'expression.

Dans le texte de Laferrière, on peut alors attribuer à l'art pictural une fonction narrative à travers laquelle l'esthétique de la narration et la pertinence de l'histoire racontée se projettent. Le paysage littéraire, culturel, social, et politique que peint le narrateur de *L'Enigme du retour* trouve son expression dans la peinture haïtienne évoquée dans le roman. Selon le narrateur :

Des centaines de tableaux recouverts de poussière accrochés sur les murs, le long de la rue. On les croirait peints par un seul et même artiste. La peinture est aussi populaire dans ce quartier que le football. Les mêmes paysages luxuriants reviennent pour dire que l'artiste ne peint pas le pays réel mais bien le pays rêvé. J'ai demandé à ce peintre aux pieds nus/ pourquoi il peint toujours ces arbres croulant/ sous les fruits lourds et juteux/ alors que tout est désolation autour de lui./ Justement, me fait-il avec un triste sourire,/ qui veut accrocher dans son salon/ ce qu'il peut voir par la fenêtre?²⁵⁷

Les enjeux que présentent ces tableaux en question sont très éloquents pour la situation que vit la société haïtienne. Les peintres, comme celui « aux pieds nus », peignent l'envers de la réalité haïtienne. Le narrateur se sert alors de ces tableaux pour évoquer cette ironie de la vie vécue par les personnages du roman. La narration donne des exemples de cette situation : « la première larme fera déborder ce fleuve de douleur dans lequel on se noie en riant », et « Tête fière/ Ventre creux » (p.84). De ce fait, la vie menée par les personnages dans l'espace de la narration est une vie fautive telle qu'on le voit dans les tableaux. À cet égard, Anne Pautet observe que « lorsque les peintres représentent des paysages, leur nature est à chaque fois une

²⁵⁶ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 220.

²⁵⁷ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 86.

fonction de la culture »²⁵⁸. Cela implique l'écart entre la réalité et ce qui est peint. La peinture, le récit narré, aussi bien que la vie des personnages, se situent dans l'entre-deux, entre le vrai et la faux. Les analyses de Jean Morency et Jimmy Thibeault dans l'étude « Dany Laferrière : la traversée du continent intérieur » montrent bien ce paradoxe. Selon eux, « pour Laferrière, la frontière entre la fiction et la réalité, entre le mensonge et la vérité, n'est pas stable et place l'auteur [aussi bien que la situation haïtienne qu'il décrit] dans une double posture [...] »²⁵⁹. Le narrateur de *L'Énigme du retour* a recours au tableau pour révéler cette double posture de l'individu haïtien qui se raccroche à un territoire qui le fait souffrir. Il semble afficher, comme le montre le peintre, un côté passif ou parfois même optimiste de sa situation douloureuse et horrible qu'il vit.

Il est toutefois à remarquer que c'est notamment chez Marie-Célie Agnant que narration et tableaux collaborent pour représenter l'horreur du régime sanglant des Duvalier. Comme pour confirmer son histoire ou écrire sa propre mémoire telle que l'ont déjà fait les images photographiques sur lesquelles tombe Antoine, Agnant fait collectionner à Rosa des tableaux qui racontent sa propre histoire :

Antoine s'avance pour saisir le détail d'une toile [...]. Il a un haut-le-corps, recule, un frémissement d'horreur lui traverse l'échine. Une scène de corrida tout à fait pétrifiante : un homme éventré par un taureau [...]. Étala sur le flanc, le toréador se protège le ventre à l'aide de ses bras tandis que la bête lui laboure les côtes. Tous deux pataugent dans une mare de sang.²⁶⁰

Ce tableau fait revivre à Antoine la violence et l'horreur du régime des Duvalier. Le visuel qui se substitue au textuel, n'est plus une simple peinture, mais la représentation de toute l'époque duvalériste, un épitomé de l'histoire horrible du peuple haïtien, du duel entre bourreaux et victimes. La peinture et l'écriture s'assemblent pour reconstituer l'histoire oubliée des horreurs vécus par le peuple. Si ces tableaux sont affichés dans la demeure de Rosa dans un espace d'exil loin de l'espace des faits, c'est pour montrer comment celle-ci est poursuivie par les images d'horreur qu'elle a créés dans le pays natal. Rosa intériorise en elle toute la mémoire douloureuse de son peuple. En plus, comme les peintures affichées dans sa maison, elle traîne derrière elle son passé et sa culpabilité. Elle est hantée par sa conscience dont la preuve se retrouve dans les tableaux. D'ailleurs, partant de cette question de conscience, on

²⁵⁸ Anne Pauzet, *Op. Cit.*, p. 138.

²⁵⁹ Jean Morency et Jimmy Thibault, "Dany Laferrière: la traversée du continent intérieur", dans *Voix et Images* No. 362, 2011, pp.7-13.

²⁶⁰ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 50.

peut dire que les tableaux affichés fonctionnent comme une anticipation du procès de Rosa, procès qu'Antoine se donne pour objectif de cette rencontre historique avec celle-ci. La disposition des tableaux chez Rosa révèle :

Aux côtés d'images de Christ dégoulinant de sang, de Marie Madeleine et autres vierges éplorées, d'autres représentations de corridas aux couleurs incongrues. Elles voisinent avec des icônes byzantines, des tableaux de Prefete Duffaut et du Douanier Rousseau. Une copie format géant de la Monna Lisa se trouve flanquée de deux énormes toiles inspirées du culte vaudou [...].²⁶¹

Ici, à travers l'évocation surtout de « Préfète Duffaut et Douanier », la narratrice réitère la contribution des artistes peintres dans l'expression de la cause haïtienne. Mais, il s'affiche surtout, à travers la juxtaposition des tableaux dégoûtants et ceux dits « byzantins », c'est-à-dire purs, une volonté de dire la culpabilité des uns (comme Rosa) et l'innocence des autres (comme Antoine). Ensuite, au-delà de cette volonté de culpabilisation, la disposition des tableaux indique la coexistence dans l'espace (romanesque), ou même le brouillage des frontières entre diverses formes d'expressions. Celles-ci sont constituées du récit verbal et des fragments de peintures de différentes périodes, cultures, et sociétés pour, une fois encore, faire avancer le projet de Marie-Célie Agnant. Roseanna Dufault, dans une étude consacrée à la poursuite de la justice dans *Un alligator nommé Rosa*, évoque la question de « multivoix » qui traduit bien cette coexistence de plusieurs formes d'expression. Elle estime qu' :

Agnant usant efficacement des stratégies narratives postmodernes de la « multivoix » et du dédoublement à plusieurs niveaux, il n'est guère surprenant qu'elle nous offre une sorte de conclusion double, à la fois ludique et sérieuse. [...].²⁶²

Ce constant participe au phénomène de transfert de valeurs et de signification entre peinture et écriture (romanesque). De ce fait, l'image picturale et le texte subissent une certaine contamination réciproque dans l'espace narratif. C'est dans cette collaboration qu'ils procèdent à la trace des mémoires pour rétablir la conscience brisée du peuple haïtien.

Pour conclure cette partie, on peut voir que l'incorporation de l'image (photo et peinture) dans le texte, permet un éclatement de celui-ci. Le texte ne s'enferme plus dans les mots. Il devient une superposition de diverses formes d'expression, voire, de voix narratives. Cette superposition rend le texte beaucoup plus expressif. La photo et la peinture deviennent une autre manière de (proposer) pousser le lecteur à un autre effort de lecture. On ne lit plus

²⁶¹ *Ibid*, pp. 50-51.

²⁶² Roseanna Dufault, « La Poursuite de la justice dans *Un alligator nommé Rosa* », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 49-60, p. 59.

pour déchiffrer les mots, on lit pour se représenter l'action, et le monde. La lecture finit par devenir une représentation iconique de l'événement. Le fait d'insérer l'image picturale dans l'imaginaire fictif, donne à l'intermédialité une autre forme de réalisme qu'on peut appeler le réalisme de l'imaginaire. Cette incorporation des éléments réels à l'imaginaire mène non seulement à briser la frontière entre le réel et le fictif, mais vise à rendre le récit beaucoup plus réaliste.

5.2 Récit musical et supports sonores

Le roman contemporain caractérisé par de multiples couches de textes et formes d'expression est un lieu privilégié des voix. En dehors de toutes les voix (celle du narrateur, des protagonistes, de l'écriture) qui peuvent assumer la narration dans le roman (traditionnel), le roman actuel met en scène de nouvelles voix, celles du récit musical et des supports sonores. Ces voix, parlées et chantées, font intrusion dans l'espace de l'écrit surtout par le moyen de l'enregistrement grâce à l'avènement de la nouvelle technologie de communication. C'est l'étude de ces formes d'expression médiatique qui retiendra à présent notre attention. L'analyse se consacrera à deux formes majeures de ces voix : la musique et le témoignage enregistré ou le support sonore.

5.2.1 Supports musicaux

Dans la plupart des romans qui constituent le corpus pour cette étude, on remarque une forte présence de textes qui portent sur des morceaux de musique, de chant ou de mélodie que nous dénommons récits musicaux. Ces morceaux parviennent aux lecteurs non par l'audition ou la sonorité mais plutôt par l'écrit ou la description. Cette interaction entre la musique et la littérature paraît une relation complexe. Roland Barthes, dans son article « La Musique, la voix et la langue », témoigne de ce fait en soulignant « qu'il est très difficile de conjointre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence »²⁶³. On peut se poser la question de savoir en quoi l'assimilation de la musique au langage comme « instrument de la littérature » est-elle un exercice complexe. De toute évidence, le constat de Barthes semble partir du fait que l'interaction entre les deux formes artistiques donnerait naissance à une forme ambiguë dont les contours seraient difficiles à cerner. C'est justement ce produit de l'entre-deux que la présente section de l'étude tente d'examiner.

Tack Lieven dans une étude qui examine les enjeux de la mise en rapport de la musique et la littérature, propose une définition de cette relation musico-littéraire comme :

²⁶³ Roland Barthes, « La Musique, la voix, la langue », *Œuvres complètes tome III 1974-1980*, Paris, Seuil, 1995, p.880.

le résultat de la tentative (im/explicite, singulière ou structurale, individuelle ou systémique) dont témoignent deux formes d'expression artistique, se comportant et se profilant par ailleurs comme distinctes, voire autonomes, d'entrer en relation l'une avec l'autre.²⁶⁴

De ce fait, une simple évocation d'une pièce de musique dans un roman, « suffit déjà à établir une relation »²⁶⁵, comme chez le narrateur de *Franketienne* pour qui « parfois le vent apporte une mélodie lointaine, une musique de jazz sous forme de vagues bleu clair, de bouffées suaves » (p.175). Cette relation entre musique et littérature s'inscrit bien dans le grand cadre de la littérature comparée que le critique américain Calvin S. Brown définit comme « any study of literature involving at least two different media of expression »²⁶⁶.

Un nombre de chercheurs²⁶⁷ qui se sont investis à examiner les rapports entre la musique et la littérature, attestent au fait que les deux univers (musical et littéraire) sont distincts et ne permettent pas le fusionnement total. Cela renvoie au fait que l'assimilation de la musique à la littérature ne mène pas à l'homogénéité. Les analyses de Tack Lieven estiment à cet égard que « l'objet musico-littéraire ne relève pas d'un registre homogène, il est hybride »²⁶⁸. La relation entre les deux formes d'art se révèle dès lors comme complémentaire où l'une des formes se perçoit en tant que prolongement de l'autre. Certes, la frontière qui les sépare, loin d'être étanche, permet un passage en amont et en aval entre les deux univers sans que les deux formes perdent complètement leurs caractéristiques distinctives. Aude Locatelli, examinant lui aussi les relations entre les deux formes mais en termes de traduction, réaffirme ce constat. Selon lui :

L'existence de cette frontière est prouvée, plus manifestement encore, par le fait que les deux systèmes ne sont pas convertibles. « Traduire » une phrase musicale en discours relève de l'impossible : « Il n'y a pas de phrase qui puisse être l'équivalent d'une phrase musicale, le texte ne peut reproduire la musique elle-même ; il n'y pas de traduction.²⁶⁹

²⁶⁴ Tack Lieven, « Ouverture(s). L'objet musico-littéraire : pour une analyse théorique de l'interférence », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 76, fasc. 3, 199, Langues et littératures modernes, Moderne taal- en letterkunde. pp. 763-791.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Cité par Anne Mila, « De la représentation et de l'usage de la musique dans la littérature négro-africaine francophone » dans *L'Arbre à palabres* N°. 18, 2006, pp. 42-76.

²⁶⁷ Voir à cet égard les études de Dominique Combe, « Mallarmé, « poésie pure » et musique » dans Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dirs), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 73-88, Aude Locatelli et Julie-Anne Delpy, « Littérature et musique : points d'achoppement et de rencontre », dans *Québec français* No. 152, 2009, pp. 30-33.

²⁶⁸ Tack Lieven, *Op. Cit.*,

²⁶⁹ Aude Locatelli et Julie-Anne Delpy, « Littérature et musique : Points d'achoppement et de rencontre », dans *Québec français : Littérature et Musique*, No. 152, 2009, pp. 30-33.

Cette frontière qui s'impose à la traduisibilité de la musique en texte s'inscrit d'ailleurs dans un cadre plus vaste. Les écrivains africains sont généralement confrontés à ce défi de comment transmettre leur imaginaire africain par les langues européennes. Même si jusqu'à aujourd'hui ils continuent à écrire dans ces langues qu'ils se sont appropriées, cette frontière entre la langue d'écriture et la réalité africaine reste toujours à franchir. Anna Mila, reprenant en partie les propos de Senghor, fait valoir cette réalité :

[...] l'écriture, malgré le talent et la verve de bon nombre d'auteurs, ne parvient pas à véhiculer et transmettre l'esthétique et la sémantique de la parole dans son ensemble. Elle fige la réalité et lui ôte tout caractère vivant. Ainsi, comme le dit L. S. Senghor dans son essai *Liberté I : L'écriture appauvrit le réel*. Elle cristallise en catégories rigides ; elle le fixe quand le propre du réel est d'être vivant, fluide et sans contours²⁷⁰

Comme l'écriture et le réel, la narration et la musique se retrouvent dans une relation paradoxale où en dépit de cette impossible traduction, ils sont inséparables l'un de l'autre. Si on est confronté au fait où les deux univers artistiques se touchent sans complètement se fondre l'un dans l'autre, il reste à savoir ce qui motive leur interaction et comment celle-ci se manifeste dans la production romanesque francophone.

Il est à remarquer que dans les traditions africaines, le phénomène de l'interaction entre expression musicale et littéraire n'est pas nouveau. Les contes traditionnels ont toujours été accompagnés par la chanson. La plupart des contes qui figurent dans *Les Contes d'Amadou Koumba* (1947) de Birago Diop et *Le Pagne noir* (1955) de Bernard Dadié sont marqués par des interludes musicaux où la narration est interrompue pour faire place à une intermède musicale par le conteur ou narrateur, par un personnage ou par un membre de l'audience. Anne Mila observe à cet égard que :

La musique s'insère dans un récit sous la forme d'intermèdes instrumentaux ou vocaliques avec une certaine régularité. Ces interludes sont la plupart du temps chantés et parfois accompagnés d'un instrument traditionnel. À de très nombreuses occasions c'est le public qui joue le rôle de chœur [...].²⁷¹

De ce fait, dans les traditions africaines, bien que la narration et la performance musicale se présentent comme deux formes d'expression distinctes, les deux vont presque toujours ensemble. Les deux formes, qui considérées comme un langage, font naturellement appel l'une à l'autre dans un ensemble harmonieux pour véhiculer un message, aboutir à une fin. En effet, « les armes du conteur » comme affirme Mila, « ne sont pas que verbales, elles

²⁷⁰ Anna Mila, *Op. Cit.*, p. 46.

²⁷¹ Anne Mila, *Op. Cit.*, pp. 49-50.

relèvent aussi de procédés [...] tels que les expressions faciales, [...] la reproduction de bruits et de cris d'animaux, la gestuelle »²⁷² qui relèvent du domaine de la performance dramatique et musicale.

Cette réalité de l'indispensabilité de la performance musicale à l'art de raconter se reflète dans les textes littéraires (francophones) de l'Afrique depuis les pionniers. Surtout dans le domaine de la production romanesque, on décèle cette collaboration entre littérature et musique dans des romans tels que *Batouala, véritable roman nègre* (1921) de René Maran, *Soundiata ou l'épopée mandingue* (1960) de Djibril Tamsir Niane, *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) de Mongo Béti, et *Crépuscule des temps anciens* (1961) de Nazi Boni où on trouve une présence de la musique traditionnelle africaine. Le phénomène assume une dimension nouvelle dans le roman postcolonial où, en dehors de la musique de nature traditionnelle, vient s'ajouter la musique moderne. On peut citer l'exemple de *Le Fils d'Agatha Moudio* (1968) de Francis Bebey, *Jazz et vin de palme* (1982) de Emmanuel Dongala, *Elle sera de jaspe et de corail* (1982) de Werewere Liking, *La Nouvelle romance* (1976) et *Le Lys et le flamboyant* (1997) d'Henri Lopes etc. Comme on peut le constater, la musique est partie intégrante de la narration dans le roman africain, elle devient presque un élément narratif.

Parmi les six auteurs à l'étude, cinq accordent une place considérable au support musical dans leurs écrits. De ce fait, à l'exclusion de *Mûr à crever* de Franketienne, l'étude cherchera à examiner les enjeux de l'intégration de la musique dans les autres romans du corpus. Il serait alors question de voir en quoi l'assimilation de l'intégré, la musique, est bénéfique ou nuit à son propre fonctionnement et à celui du texte intégrant (la narration).

La narration dans *Si la cour du mouton est sale...* de Florent Couao-Zotti convoque dans son espace discursif des pièces de musique qui ont marqué le paysage artistique béninois et ivoirien surtout à partir des années 1990. Par une sorte d'interlude musicale à la narration, le narrateur évoque fréquemment des artistes de la musique nationale dont les chansons reprennent dans une certaine mesure le thème du récit :

Le violon jouait une autre musique. Petit Miguelito, la vedette béninoise à l'inspiration ronronnante, chantait une nouvelle fois sa femme qu'il a trompée et dont il découvre lui aussi les infidélités scabreuses.²⁷³

Fidèle à son statut d'un écrivain écrivant l'Afrique de l'intérieur, Couao-Zotti fait recours dans son écrit à des voix de l'intérieur. « Petit Miguelito », est le nom de scène de l'artiste béninois, du vrai nom, Ghislain François Miguel Toffohoussou. « Bien connu sur la

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p. 53

scène nationale aussi bien que internationale, il s'intéresse à un genre de musique qui mélange les rythmes afro-zouk et salsa »²⁷⁴. Ce genre hybride de musique, qui correspond à l'écriture morcelée de Couao-Zotti, collabore avec celle-ci pour projeter la vision plurielle qui caractérise le monde du roman. De même, au niveau thématique, l'allusion à la vedette béninoise et sa musique permet au romancier de mettre en relief les éthiques dégradantes de la société que décrit la narration.

En plus de la star béninoise, la narration convoque d'autres artistes. La simple allusion au titre « Miss Lolo » (p.61), de la vedette ivoirienne Frédéric Meiwey²⁷⁵, fait franchir à la narration, les frontières du cadre béninois où se déroule l'histoire. Composé en 2001, le morceau, « Miss Lolo » est un « hommage aux dames à la poitrine plantureuse »²⁷⁶. La vidéo illustrant la chanson figure majoritairement des actrices et acteurs des Guignols d'Abidjan tels que Michel Gohou et Nastou Traoré. De ce fait, insérer ce morceau dans le texte c'est donner une dynamique de réalité au récit.

L'évocation du morceau « Premier gaou » d'un groupe également de la Côte d'Ivoire, Magic system, pousse cette dynamique réalité encore plus loin. Dans le texte, le narrateur transcrit quelques mots du refrain de la chanson :

Premier gaou
n'est pas gaou oh
c'est deuxième gaou
qui est gnata oh²⁷⁷

Le morceau, qui est sorti en 2000, est le tout premier album du groupe Magic system. La chanson, dont la toute première ligne s'annonce par « c'est dans la galère que la go Antou m'a quitté », fait allusion aux rapports entre l'amour et l'argent. Elle s'inspire du genre de musique populaire et mouvement culturel appelé Zouglou, qui est né dans les années 1990. Dans une étude menée sur la naissance et les enjeux du mouvement zouglou dans la société ivoirienne, Yacouba Konate situe le zouglou dans le contexte de « l'ouragan de liberté »

²⁷⁴ Ref : Radio Africa No 1, <http://www.africa1.com/spip.php?article42199>, consulté le 10 mai 2017.

²⁷⁵ Frédéric Meiwey, de son vrai nom, Frédéric Désiré Ehui est un auteur, chanteur, compositeur de la Côte d'Ivoire. Surnommé « Monsieur Zoblazo ! Le Génie de Bassam ! », Meiwey est « le roi des pistes de danses africaines et avec son zoblazo, rythme issu du Sud de la Côte d'Ivoire. Il a créé un style qu'il décline tout au long de sa carrière de 200 % à 900% zoblazo ». Originaire du groupe ethnique Nzema, Meiwey pratique un mélange de langues, de rythmes, de styles, ce qui fait de lui un compositeur hétérogène. En dehors de Miss Lolo, il est titulaire, depuis 1991, de nombreux albums tels que : 200% Zoblazo (1991), Les génies vous parlent (1997) Extra-terrestre (2000), 9ème commandement (2006) Professeur (2012) ». Ref : *Rfi musique*, URL : <http://musique.rfi.fr/artiste/musiques-monde/meiwey>, consulté le 10 mai, 2010.

²⁷⁶ Ref: *Jeune Afrique*, « Miss Lolo n'a rien à cacher » URL: <http://www.jeuneafrique.com/88190/archives-thematique/miss-lolo-2003-n-a-rien-cacher/>, 2003, consulté le 10 mai 2017.

²⁷⁷ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p.59.

déclenché par « la crise [...] une conjoncture économique défavorable [...] qui déferla sur l’Afrique des pères fondateurs »²⁷⁸, et en l’occurrence, la Côte d’Ivoire. Il souligne que :

Le phénomène de zouglou est né dans cette période de contestation et de répression musclée. À cet égard, il est frère jumeau de cette révolte estudiantine et scolaire, de cette manifestation de la jeunesse prenant conscience de sa force de mobilisation et déterminée à sortir de la nuit de l’unanimité.²⁷⁹

Au fait, le zouglou se perçoit comme un mouvement de révolte et de transgression de l’ordre établi car, comme le signale Konate, « les exigences des jeunes [...] tonnèrent et développèrent un tourbillon sociopolitique qui enfla. Les dictateurs plièrent [...]. Quelques pays offrirent des conférences nationales, mais tous écopèrent du pluralisme politique »²⁸⁰. En Côte d’Ivoire surtout, l’émergence du zouglou marque la fin du parti unique de l’ancien président Felix Houphouët Boigny et le début du multipartisme.

Mais le zouglou, en dehors de toutes autres considérations, est d’abord connu comme un mouvement regroupant musique et danse qui permettent aux jeunes du pays de décrire les problèmes et les maux de la société dans laquelle ils vivent.

Le zouglou devient musique nationale par sa capacité à exprimer les problèmes sociaux des Ivoiriens dans une langue spécifique, le français populaire ivoirien, émaillée de nouchi.²⁸¹

C’est ainsi qu’avec la musique, la danse, et le nouchi, le français populaire ivoirien comme outils, le zouglou devient l’expression la plus importante de la jeunesse ivoirienne. Le mouvement a vu l’émergence des groupes tels que « Poussins choc, Les potes de la rue, Génération mot à mot, System Gazeur, Espoir 2000, Les garagistes, Esprit de Yop » et aussi le Magic system, avec des danses comme « *kpaklo* », « *lôgôbi* » et le « *mapouka* ». La performance de ces danses, surtout le mapouka, reflète la révolte sociale et la libération du corps. C’est à cet égard que le zouglou, plus qu’une musique, se perçoit comme l’expression d’une condition sociale.

C’est à cette culture musicale libératrice qu’appartient le Premier gaou dont l’influence ne connaît pas de bornes. Comme on peut le remarquer, bien que né en Côte d’Ivoire, le zouglou

²⁷⁸ Yacouba Konate, « Génération zouglou », dans *Cahiers d’études africaines*, [en ligne] No. 168, 2002, mise en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 03 avril 2017, URL : <http://etudeafricaines.revues.org/166>, pp.777-796.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ Yacouba Konate, *Op. Cit.*, p. 783.

ne se limite pas à cet espace géographique. C'est une musique de jeunesse qui a conquis toute la jeunesse africaine et bien même au-delà. L'étude de Konate révèle à cet effet que :

Le zouglou n'est pas seulement la musique la plus populaire de la Côte d'Ivoire, il est également la première musique reconnue ivoirienne qui s'est ouverte une audience internationale. [...]. L'efficacité de ce positionnement national sera relayée et amplifiée à la fin des années 1990 au plan international, par la contribution de Claudy Siar, l'animateur vedette de l'émission Canal Tropical sur Radio France Internationale (RFI). Cet animateur a su transmettre et partager le plaisir intarissable qu'il éprouvait à écouter et à rediffuser le titre *Ier Gaou*.²⁸²

C'est d'ailleurs en vue de sa renommée transfrontalière que "Premier gaou" trouve une place dans l'œuvre du romancier béninois. Avec l'intégration de ce morceau zouglou, aussi bien que de celui de Meiway, au récit de *Si la cour du mouton est sale...*, Florent Couao-Zotti donne à son roman une dimension qui va au-delà de la géographie béninoise, ou même africaine. Les récits musicaux renforcent la dimension plurielle du roman, lui offrant une autre voix et perspective qui élargissent les frontières de sa vision sur la société projetée par la narration. En plus de cette portée transfrontalière, la convocation des chanteurs réels avec leurs chansons réelles par la fiction de Couao-Zotti, fait franchir à celle-ci ces frontières fictives et montre le rapprochement entre fiction et réalité.

On retrouve chez d'autres acteurs du corpus, des interactions similaires entre récit fictif et récit musical. Si chez Florent Couao-Zotti, la référence aux supports musicaux renvoie beaucoup plus à un ailleurs géographique que temporel, chez Léonora Miano par exemple, la musique suscite des moments de nostalgie et de douleur liés à un ailleurs temporel comme on le remarque déjà avec l'un de ses protagonistes à qui « les harmonies vocales d'une chanson vinrent interrompre (la) réflexion » (p.212).

Si on prend en compte le projet que se donne Miano dans son œuvre romanesque, c'est-à-dire celui de l'évocation de l'histoire refoulée de l'esclave, on se rend compte que les récits musicaux auxquels elle se réfère s'inscrivent bien dans l'esprit de ce projet. La narration chez Miano interagit avec des « CD » et « les inflexions douloureuses de [...] Billie Holiday²⁸³ » (p.211) et les morceaux « extrait de Sankofa de Cassandra Wilson²⁸⁴ » (p.212) qui sont des

²⁸² *Ibid*, p. 783.

²⁸³ Billie Holiday, de son vrai nom Eléonora Fagan Gough (1915-1959), surnommée « Lady Day », est une soliste de jazz et de blues afro-américaine. Considérée comme l'une des plus grandes chanteuses de jazz Billie Holiday est la vocaliste d'un nombre de morceaux de jazz parmi lesquels *Strange fruits* (1939), *An Evening with Billie Holiday* (1952), *Stay with Me* (1955), *Music for Torching* (1955), *Velvet Mood* (1956), *Lady Sings the Blues* (1956), *Body and Soul* (1957) *All or Nothing at All* (1958), *Lady in Satin* (1958). Site officiel de Billie Holiday, URL: <http://www.billieholiday.com/>, consulté le 10 July, 2017.

²⁸⁴ Cassandra Wilson (née en 1955) est une compositrice interprète et productrice noire-américaine de la musique jazz. Mais Son style est un mélange de blues, de pop, de jazz mêlée à de la world music et même de la country.

vedettes noires américaines de jazz et de blues. Intégrer ces vedettes de la musique jazz à la narration permet à la romancière de donner une sensation d'authenticité à son récit fictif. L'évocation de celles-ci, notamment Billie Holiday, se perçoit comme une sorte de témoignage à deux niveaux au récit raconté. D'abord, au niveau de sa vie personnelle, Holiday a connu « une enfance difficile. [...]. Ses parents ne s'occupent pas d'elle, sa mère se prostitue, son père, musicien, est absent »²⁸⁵. L'enfance de Billie devient un prototype qui illustre la condition générale des enfants enrôlés comme enfants-soldats dans *Les Aubes écarlates*, où les femmes sont obligées de prendre en main certaines responsabilités car « les hommes du clan [sont] souvent [absents] »²⁸⁶. Ensuite, au niveau de sa musique comme l'observe Loïc Michaud-Mentoras dans son mémoire consacré à l'étude du blues et du jazz comme instruments de lutte contre la condition de la population afro-américaine :

Sa voix unique, rocailleuse, porte les stigmates d'une vie douloureuse. Elle est l'expression pure, intacte, d'une blessure grande ouverte. [...], sa voix, son chant, sa musique se sont faits le reflet de ses expériences et de ses sentiments. Plus qu'une voix, en écoutant Billie Holiday, vous écoutez une âme, vous entendez un cœur, vous percevez un cri, surgi d'une enfance tourmentée et de sa lutte acharnée contre le racisme.²⁸⁷

L'un des morceaux de jazz les plus connus de Holiday composé en 1939, « Strange fruit », dont les mots de la première strophe : « Southern trees bear a strange fruit/ Blood on the leaves and blood at the root/ Black bodies swinging in the southern breeze/ Strange fruit hanging from the popular trees » portent sur la situation de lynchage des Noirs-américains, représente cette voix qui exprime ce cri et cette douleur des âmes perdues du récit de Miano. Ces supports musicaux prennent en charge la narration transmet la réalité des peuples noirs, les expériences douloureuses, surtout celles des enfants et des femmes, de la période de l'esclave aux guerres tribales contemporaines.

Elle a un long répertoire d'album dans lequel figurent des morceaux tels que Point of View (1986), Blue Skies (1988), She Who Weeps (1991), Dance to the Drums Again (1993), Blue Light 'Til Dawn (1993), After the Beginning Again (1994), Traveling Miles (1999), Belly of the Sun (2002), Thunderbird (2006). Site officiel de Cassandra Wilson, URL: <http://www.cassandrawilson.com/biography.html>, consulté le 10 July, 2017.

²⁸⁵Larousse encyclopédique [en ligne], URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Eleanora_Holiday_dite_Billie_Holiday/124127#O8mAV3P3IwVFVhB.99, Consulté le 10 mai, 2017.

²⁸⁶ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, p. 189.

²⁸⁷ Loïc Michaud-Mastoras, *Le blues et le jazz au service de la révolution? : les positions des communistes américains blancs à l'égard de la musique noire et son utilisation à des fins d'agit-prop durant l'entre-deux-guerres (1919-1941)* [En ligne], Université de Montréal, Papyrus, URL <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13436>, consulté le 12 mai 2017.

C'est dans la même perspective que Miano fait appel au morceau de jazz « Sankofa » de Cassandra Wilson :

Oh ! Sankofa, high on the heavens you soar
My soul is soon to follow you
Back to yesterdays moon...
Sankofa flies again and again²⁸⁸

L'esprit sankofa devient ici la connexion entre l'écriture de Miano et la musique de la chanteuse noire-américaine, voire, la connexion entre l'Afrique et sa diaspora. Au fait, l'appel que fait Miano à ces morceaux musicaux des artistes afro-américains dans son récit fictif s'inscrit bien dans son projet de réconciliation de l'Afrique avec son passé, avec sa diaspora, son autre Moi déterritorialisé par l'esclavage, voire, une réconciliation avec soi-même. Les morceaux de jazz se conçoivent comme une sorte de refrain à la narration et maintiennent avec celle-ci, ce que John Miller Chernoff appelle une relation de « call and response »²⁸⁹ où récit musical et récit fictif collaborent pour exprimer les maux du peuple noir. Comme on peut le constater, l'écriture de Miano, dont le projet est la transmission d'un trauma continental depuis la traite négrière, prête son espace à la voix des vedettes de jazz qui transposent à leur tour, par « chaque note chantée », la tourmente dont se nourrit cette écriture :

Chaque note chantée lui pinçait au cœur des cordes dont il ignorait l'existence [...]. Espérant que la chanteuse suivante soit moins tourmentée, il glissa le CD dans le lecteur [...]. Une voix profonde emplît la pièce, chargeant l'espace d'une mélancolie lancinante, hypnotique. L'auditeur avait le sentiment d'être entraîné, malgré lui, dans un univers envoûtant, peuplé d'esprits, de femmes sauvages, prêchant une spiritualité aussi ancienne que l'humanité.²⁹⁰

L'extrait porte sur l'effet que les morceaux de musique ont sur le protagoniste principal, Epa, qui éprouve de fortes émotions devant la force révélatrice de la musique. On remarque que la romancière convoque la réalité de la musique jazz parce qu'elle semble rappeler mieux l'histoire douloureuse que l'écriture, malgré son effort, est incapable de traduire. Cette interaction discursive entre texte écrit et texte chanté peut se comprendre comme recours à la dimension plurielle de la tradition du peuple noir de transmettre ses valeurs.

Cette harmonie que Miano cherche à créer entre les deux formes d'expression, rappelle sa volonté de briser les barrières entre les peuples. En effet, le morceau musical devient aussi

²⁸⁸ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p. 212

²⁸⁹ Cité par Anne Mila, « De la représentation et de l'usage de la musique dans la littérature négro-africaine francophone » dans *L'Arbre à palabres* N°. 18, 2006, pp. 42-76.

²⁹⁰ Léonora Miano, *Ibid*, pp. 211-212.

et surtout l'harmonie entre les peuples noirs et ceux de l'Occident représentés respectivement dans la narration par Epa et Aida, opposés l'un à l'autre, mais qui, à l'écoute du morceau de jazz qui les inspire, « tous deux souriaient sans rien dire » (p.213). Cette réconciliation qu'assure la musique chez les protagonistes, fait de cette forme d'expression musicale le fondement même de la forme du récit car, comme l'estime la romancière elle-même :

Les Aubes écarlates [...] utilise [...] des éléments empruntés au jazz. En premier lieu, les personnages me sont apparus comme des instruments de musique, ayant chacun sa tonalité, sa sensibilité, son souffle. Ainsi, Ayané est une basse sourde, mais puissante. Epupa est un set de batterie, qui peut jouer en douceur comme être en proie à de vibrants déchaînements. Epa, dont le monologue vient trouer la narration comme le ferait un solo, est le chanteur de l'ensemble.²⁹¹

De toute évidence, Miano s'inspire de la structure polyphonique d'un 'ensemble' de jazz, pour aboutir à une conception polyphonique de ces éléments narratifs tels que les personnages. Ainsi, à travers le jazz, la romancière redonne à l'esthétique romanesque une dynamique et une diversité qui sous-tendent l'harmonie et la réconciliation qui sont la finalité de son écriture.

L'introduction de l'expression musicale chez Marie-Célie Agnant ajoute une autre dimension à celles déjà étudiées. On assiste chez celle-ci à une relation de relais entre la narration et la musique pour un but commun. De temps en temps, la narration, qui semble épuiser ses forces, passe la voix à la musique qui assume le rôle du narrateur :

Un après-midi, tandis que Rosa somnole, Antoine s'éclipse pour revenir au bout de quelques minutes, apportant des disques et des livres.
- Je ne parlerai plus, Rosa Bosquet. C'est terminé [...], tu vas écouter de la musique [...]. Tu vas écouter Nabucco de Verdi [...]. Antoine revient et change le disque. Une voix entêtante, celle d'Ima Sumac [...].²⁹²

L'espace narratif devient un lieu où la narration et la production musicale s'investissent à tour de rôle dans le projet romanesque. D'abord, Antoine se sent incapable, avec sa parole, de saisir la réalité à laquelle il se trouve confronté. Il est incapable de percer le mystère de l'action de Rosa toujours silencieuse et celui du régime oppressif des Duvalier, et donc incapable de les culpabiliser. C'est devant cette incapacité qu'Antoine a recours à la musique, celle des époques et des imaginaires autres qu'haïtiens. Évoquant des musiciens internationaux tels que l'Italien Giuseppe Verdi²⁹³, la péruvienne Ima Suman et la chanteuse et actrice grecque

²⁹¹ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 19.

²⁹² Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, pp. 113-114.

²⁹³ Au-delà de l'aspect politique (les Hébreux représentant le peuple italien opprimé par l'Autriche), la critique a montré que *Nabucco* est, partiellement au moins, une splendide variation musicale sur la folie du roi *Saul* d'Alfieri, qui avait déjà inspiré Verdi dans son adolescence.

Irène Papas, Agnant manifeste une volonté de décloisonner son récit, soit en faisant appel à l'intervention des voix internationales dans la situation haïtienne, et en même temps, en traitant cette crise haïtienne, non comme une particularité haïtienne, mais impliquant toute l'humanité.

Il résulte de notre analyse des interactions entre récits musicaux et récits fictifs que les écrivains font usage à la musique dans leurs romans comme une sorte de passerelle entre différentes géographies et cultures, et différents lecteurs. Les écrivains se servent de la musique également pour rattacher la fiction à la réalité en raison du fait qu'il s'agit, dans leurs écrits, de la musique réelle dans laquelle ils baignent eux-mêmes. De plus, le support musical donne une sorte de cachet temporel à l'œuvre, car, on sait en quelle époque l'œuvre est construite. Dans le cas de *Si la cour du mouton est sale...* par exemple, il y a une sorte de datation de l'écriture par rapport à la période de la musique zouglou. Avec d'autres textes comme *Les Aubes écarlates*, la musique permet au lecteur de se replonger dans le passé du texte. La musique donne donc au texte une certaine mémoire qui lui permet de vivre au-delà de son cadre, d'aller au-delà de la frontière spatiale et temporelle. Le support musical crée alors une sorte d'atemporalité et d'a-spatialité pour l'œuvre de fiction.

5.2.2 Témoignages audio

Les témoignages audio se présentent comme une autre catégorie de support sonore. Témoigner renvoie généralement à un acte d'attestation d'un événement qui implique non seulement le témoin mais aussi d'autres personnes ou même tout un peuple. Le fait de témoigner s'impose notamment dans le cas de guerres comme les deux guerres mondiales (1914-1918 et 1939-1945), de massacre et de génocide comme ceux des camps de concentration Nazi pendant la deuxième guerre mondiale, de Rwanda en 1994 et de Liberia (1989 – 1996) et Sierra Leone (1991-2002), et des catastrophes naturelles comme le séisme de 2010 en Haïti. Le témoignage s'inscrit, comme le rappelle Marie Estripeaut-Bourjac, dans son ouvrage sur l'écriture testimoniale en Amérique latine, dans un projet d'espoir. Selon elle :

L'écriture testimoniale et, spécialement, celle de l'urgence, peuvent ainsi mener à bien les fonctions primordiales que leur attribue Ariel Dorfman : accuser les bourreaux, rappeler les souffrances et les hauts faits, donner du courage aux autres, tout en analysant la cause des problèmes et des échecs. [...] il faut sauvegarder la mémoire du passé pour que le futur soit différent [...].²⁹⁴

²⁹⁴ Marie Estripeaut-Bourjac, *L'Écriture de l'urgence en Amérique Latine*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 374.

La volonté de sauvegarder la mémoire pour la postérité est ce qui nécessite les témoignages audio.

Ces récits audio, pour ce qui nous concerne dans ce travail, se présentent notamment comme des voix enregistrées des témoins ou des victimes d'un fait. Tout comme les supports musicaux, ces témoignages enregistrés assurent la continuité du récit fictif en servant de preuve pour certains protagonistes, ou de hantise pour d'autres. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il y a un effort de la part de certains protagonistes des romans de ne pas laisser de témoins. Chez Couao-Zotti dans *Si la cour du mouton est sale...*, on assiste à cette tentative de la part de Smain, de ne pas laisser de trace :

Il sursauta. Dans son dos venait de résonner la voix de Mathias. Ah, Mathias ! Il l'avait oublié. [...] Il plongea la main dans la poche et au lieu de sortir les billets de banque comme d'habitude, il brandit un pistolet.²⁹⁵

Pour ne pas laisser de trace ou de voix, pour se débarrasser de l'homme qui parle, « l'Arabe avait utilisé la manière forte, persuadé que Mathias serait plus précieux pour lui mort que vivant » (p.113). Dans la même veine, l'auteur de *L'Énigme du retour*, Dany Laferrière, pense que « le principe d'une conversation, c'est de ne laisser aucune trace » (p.32). C'est d'ailleurs en raison de cette volonté de réduire tous témoins au silence que les leaders des enfants soldats chez Léonora Miano insistent sur le fait de laisser « *des traces mais pas de témoins* » (p. 84), avant que ces derniers ne deviennent, dans la plupart des cas, les voix enregistrées qui réveillent la mémoire. On trouve néanmoins des témoignages enregistrés, surtout chez Marie-Célie Agnant, mais aussi chez Dany Laferrière.

La bande enregistrée, chez ces écrivains du corpus, sert de support ou supplément narratif. Pour des raisons d'exactitude, on a recours à la technologie pour sauvegarder la voix avant de la convertir en écriture. Ce phénomène de technologiser la voix fait penser au concept de « secondary orality », l'oralité secondaire de Walter Ong dans son ouvrage *Orality and literacy* dans lequel il affirme que :

The electronic age is also an age of 'secondary orality', the orality of telephones, radio, and television, which depends on writing and print for its existence.²⁹⁶

En plus de ces dispositifs cités par Ong (sur lesquels l'étude reviendra ultérieurement), s'ajoute la voix enregistrée sur une bande magnétique pour une écoute ultérieure ou une

²⁹⁵ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p. 85.

²⁹⁶ Walter Ong, *Orality and literacy*, London, Methuen 1982, p. 3.

transcription à l'écrit. On retrouve un exemple de cette situation dans *L'Énigme du retour* où l'écriture a recours au support audio:

La jeune journaliste demande froidement si elle peut enregistrer notre conversation [...]. La machine enregistre. En fin de compte vous n'écrivez que sur l'identité ? Je n'écris que sur moi-même.²⁹⁷

Si l'homme parlant transmet sa voix, et bien sûr, sa mémoire sur une bande magnétique pour en faire référence dans un avenir proche ou lointain, c'est que la culture de la transmission par le moyen de la voix se renforce avec des outils technologiques. Dans ce cas, non seulement l'énonciateur (le témoin) se dédouble par le biais de sa voix enregistrée, mais le co-énonciateur que Régine Waintrater appelle « temoignaire »²⁹⁸ n'est plus un comme ce journaliste, mais multiple. La voix enregistrée franchit l'espace du co-énonciateur unique pour atteindre une multitude.

C'est surtout chez Marie-Célie Agnant, avec les victimes qui témoignent des expériences horribles de la dictature des Duvalier, que ce phénomène s'avère beaucoup plus efficace. Comme l'annonce Antoine à Rosa après l'avoir trouvée : « J'ai retrouvé également des bandes magnétiques, des discours que tu as prononcés [...] des textes d'entretiens mais aussi des témoignages sur ta vie [...] » (p.62). Ces documents audio rassemblés par le protagoniste d'Agnant rapprochent la fiction narrée des expériences vécues par les Haïtiens pendant la période des Duvalier. L'une de ces expériences racontées est celle de Janice, une des victimes de Rosa. Ainsi, le « récit de Janice Brisset, enregistré à Montreuil, France, 1988 » (p.165), témoigne des excès du régime :

À part Rosa Bosquet, une cohorte d'hommes allaient et venaient dans les couloirs du palais où se tenait notre procès [...]. Après maints supplices, ils séparèrent les hommes des femmes, puis ils nous jetèrent dans une cellule étroite, un trou rempli à pleine capacité de femmes, les unes plus squelettiques que les autres.²⁹⁹

Le récit narratif met en scène la narration auditive, témoignage avec lequel interagit l'écriture pour produire une double voix qui authentifie la narration. L'écriture d'Agnant s'investit donc dans la voix audio comme documents authentiques qui s'approprient les mémoires aussi bien que les récits de Rosa, d'Antoine, des témoins ou victimes de Rosa et la

²⁹⁷ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, pp.32-33.

²⁹⁸ Régine Waintrater introduit ce concept dans son article de 2004, « Le Pacte testimonial, une idéologie qui fait lien ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, No. 1, 2000, pp. 201-210.

²⁹⁹ Marie Célie-Agnant, *Op. Cit.*, p. 169.

mémoire d'Haïti. Cette observation s'insère bien dans les analyses de Marie Estripeaut-Bourjac qui postule que :

La faculté de se souvenir relève de l'individuel, mais certains contenus de cette mémoire coïncident avec une mémoire plus vaste ; collective et marquée par l'Histoire, la culture et les pratiques sociales, et composée de relations mutuelles et complémentaires entre mémoires individuelles.³⁰⁰

Ce phénomène d'appropriation mnémonique se manifeste également dans *Le Livre d'Emma* où Flore, l'interprète du récit d'Emma, a recours à un enregistrement audio pour pouvoir transmettre ce récit. Cet enregistrement devient sa propre mémoire, l'histoire d'Emma qu'elle s'approprie et qui finit par faire d'elle l'autre Emma. L'enregistrement audio devient dès lors un médium qui facilite le transfert de l'expérience d'Emma vers celle de Flore. Cette prise en charge de l'expérience de l'autre est à la base de l'interaction dialogique entre le récit principal (l'histoire d'Emma), le récit secondaire de la vie personnelle de l'interprète. Le texte narratif se double des supports audio pour créer un récit polyphonique où le 'je' d'Emma se retrouve à l'intersection de plusieurs voix. De ce fait, l'enregistrement audio permet à la narration dans *Le Livre d'Emma*, aussi bien que dans *Un alligator nommé Rosa*, de transmettre la mémoire collective celle d'un peuple victime. Les observations de Beatriz Calvo Martin dans une étude sur le discours mémoriel et la transmission dans l'œuvre d'Agnant, renforce ce point de vue où les enregistrements servent à « transmettre la mémoire, tant la mémoire migrante que la mémoire ancestrale »³⁰¹ aussi bien que la mémoire douloureuse.

La transmission de la mémoire douloureuse et collective à travers le support audio, permet donc de libérer les témoins de leurs lourdes expériences traumatiques que le système dictatorial les a pendant longtemps empêchés de dévoiler. Se mettre devant l'enregistreur c'est de partager ses douleurs avec le monde car la voix enregistrée franchit les frontières géographiques, politiques et discursives. Avec le récit audio, la parole assume « un rôle émancipateur et cathartique » et s'impose par la suite comme voix contre l'ancien ordre dans un contexte de « contre-vérité »³⁰², voire de contre-histoire.

Dans *Un alligator nommé Rosa*, les voix enregistrées et cachées pendant longtemps surgissent finalement dans un contexte de négation du régime dictatorial. Le surgissement de ces bandes audio est symbolique du retour d'Antoine pour confronter Rosa. Les bandes audio comme Antoine lui-même, représentent le retour des voix tuées et disparues pour hanter les

³⁰⁰ Marie Estripeaut-Bourjac, *Op. Cit.*, p. 301.

³⁰¹ Beatriz Calvo Martin, « Le Discours mémoriel, langue et transmission dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (Dir.), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris : Karthala, 2013, pp. 27 – 48.

³⁰² Marie Estripeaut-Bourjac, *Op. Cit.*, p. 355

bourreaux tels que Rosa. Cette hantise renvoie à ce que Estripeaut-Bourjac appelle « la spectralité du témoin » où les paroles testimoniales du témoin font de lui un revenant. Cela revient à dire que les enregistrements audio que la romancière intègre à sa narration comme suppléments narratifs, aussi bien qu'Antoine qui fait face à Rosa, sont nourris par un élément qui les dépasse et les transcende. Ces voix qui envahissent le récit fictif d'Agnant, représentent à la fois, un passé qu'il faut guérir d'une douleur et l'avenir d'un peuple qu'il faut sauvegarder.

5.3 Récits et mass medias

5.3.1 La presse

Suite à l'entrée du monde moderne dans l'ère des nouvelles technologies de communication, il s'est opéré un changement énorme dans les cultures de communication. Les nouveaux media ont introduit dans le système de communication de nouveaux langages et de nouvelles manières de représenter le monde. Dans son article fondateur de la notion de l'intermedialité, Jürgen Muller met en évidence l'impact des nouveaux media sur la culture de communication en soulignant que « [...] l'avènement des différents médias serait conçu comme un processus de ruptures, de transitions, d'innovations, de rencontres de séries culturelles »³⁰³. Dès lors, s'est produite une mutation dans la relation de l'homme parlant avec le système de communication. En d'autres termes, la linéarité de la communication fait place à une multitude de medium sous le nom de mass media par lesquels l'homme perçoit le monde.

Examinant le rôle des mass media dans le monde aujourd'hui, David Victoroff pense que les mass media :

La presse à grand tirage, le cinéma, la radio, la télévision sont ou tendent à devenir, "pour l'immense majorité des hommes, la source principale de toute information, aussi bien que de toute distraction."³⁰⁴

Ainsi, dans le système de communication, les medias assument une double position d'atout et d'inconvénient, un positionnement qui mène Müller à caractériser la communication culturelle d'« un entre-jeu complexe des médias »³⁰⁵. Avec cette interaction complexe de medias, voire à une « hybridation médiatique », et les transformations sociales qui en dérivent, l'univers de

³⁰³ Jürgen E. Müller, Vers l'intermedialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence, dans *Mediamorphose* No. 16, 2006, pp. 99-110.

³⁰⁴ Victoroff David, « Du rôle des mass-média dans le monde d'aujourd'hui », dans *Les Cahiers de la publicité*, N° 5, *La Communication*. pp. 65-76.

³⁰⁵ Jürgen E. Müller, « L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas* Vol. 3, No. 102, 2000, pp. 105-134.

la création artistique va également subir une transformation. Roland Barthes identifie cette transformation déjà avec la parution du roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1953) qui:

[...] se fonde sur l'idée d'une nouvelle structure de la matière et du mouvement: son fonds analogique n'est ni l'univers freudien, ni l'univers newtonien: il faudrait penser à un complexe mental issu de sciences et d'arts contemporains, tels la nouvelle physique et le cinéma.³⁰⁶

En littérature francophone africaine, ce phénomène d'interaction, dans l'espace narratif, entre la fiction et les médias de masses à savoir la presse, la télévision et la radio, s'impose avec la deuxième génération d'écrivains francophones africains (entre 1960 et 1990). Ce phénomène n'échappe pas à l'observation de Robert Fotsing Mangoua dans son étude sur l'intermédialité dans les textes francophones africains :

La littérature francophone africaine, surtout depuis les années 80, n'a pas échappé à l'éclatement des frontières consécutif à la mondialisation culturelle et artistique.³⁰⁷

L'ouverture de ces frontières esthétiques transforme le roman (francophone) africain en un lieu d'échange et de représentation de différentes cultures mais aussi de différents médias. Les écrivains francophones intègrent de plus en plus à leurs textes ces formes médiatiques telles que la presse, la radio, la télévision etc. On peut citer le cas de la romancière sénégalaise, Aminata Sow Fall, notamment dans *Le Revenant* (1976) et *La Grève des battus* (1979) où les mass media envahissent l'espace discursif jusqu'à prendre en charge la narration. C'est à la presse que Sow Fall donne la parole à l'ouverture de *La Grève des battus* : « Ce matin encore, le journal en a parlé [...] »³⁰⁸, et c'est sur la voix télévisée que le roman se ferme lorsque : « l'indicatif du journal télévisé a frappé [l'] oreille » du héros tragique, Mour Ndiaye et « la voix du speaker, sur un ton solennel [...] a annoncé [...] Monsieur Toumané Sané [...] Vice-Président de la République... »³⁰⁹. Chez Sylvain Bemba dans *Le Rêve portatif* paru également en 1979, c'est par l'écriture cinématographique que se manifeste l'intermédialité. Comme le révèle Sylvère Mbondobari reprenant les propos de Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange dans une étude sur le dialogue des arts dans le roman africain :

³⁰⁶ Roland Barthes, *Op. Cit.*, 1964, p. 94.

³⁰⁷ Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », dans *Synergies Afrique des Grands Lacs*, N° 3, 2014, p. 127-141.

³⁰⁸ Aminata Sow Fall, *La Grève des battus ou les déchets humains*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p. 5.

³⁰⁹ Aminata Sow Fall, *Op. Cit.*, pp. 130-131.

Sylvain Bemba est l'auteur d'un scénario : La fontaine culturelle qui ne coulait plus, court-métrage de quarante minutes voulant mettre en évidence les différentes formes d'aliénation auxquelles le Congo a été soumis.³¹⁰

D'ailleurs, comme le texte de *Sow Fall* qui ouvre sur la presse, chez Bemba, « c'est par la voie de la vue que le lecteur entre dans le monde romanesque, sous l'effet conjugué du projecteur et du rêve »³¹¹. Comme on le remarque, le texte francophone devient le point de rencontre d'un réseau de différents médias radio, télévision, cinéma, téléphone et bien sur la presse que nous aimerions examiner dans les œuvres du corpus.

L'émergence et la prolifération de la presse écrite en Afrique francophone se manifestent par la manière dont celle-ci envahit l'expression littéraire. La presse écrite, qui désigne « l'ensemble des journaux, et de revues périodiques, tous les moyens de diffusion de l'information écrite, quotidiens, »³¹² entre autres, s'est intégrée au tissu narratif et devient l'une des voix incontournables du discours narratif. Un cas classique de cette interaction entre roman et presse écrite est *Le Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes dans lequel on trouve des coupures de presse, des commentaires éditoriaux, des encarts de presse³¹³ etc. tels ceux de « *Le Monde* et *Gavroche aujourd'hui*, *La Croix du sud* et le commentaire éditorial d'Aziz Sonika » (*Pleurer-rire* p. 272). La presse comme outil de communication, dérive sa valeur à travers son interaction avec le pouvoir. Elle assume un double rôle comme outil au service ou contre le pouvoir. Patrick Corcoran le montre bien dans son étude sur *Le Pleurer-rire* :

[...] reference is made to recognisable publications: for example, *Le Monde* [...] or *Paris-Match* and *France-Soir*, [...] while other publications such as the satirical *Gavroche Aujourd'hui*, are entirely fictitious, albeit reminiscent of the well-known *Le Canard Enchaîné*. [...]. These media sources are too numerous, too disparate and too distant to be controlled by Bwakamabe. The organ which he does control, such as *La Croix du Sud* [...] become mouthpieces for his own views and produces discourses which narcissistically confirm his own self-admiration.³¹⁴

Ainsi, la narration comme forme esthétique, intègre dans son espace discursif la presse, en raison de sa valeur pragmatique. Cette interaction permet au roman de répondre au besoin du temps et de bénéficier du support de la presse dans sa visée thématique. Chez les romanciers

³¹⁰ Sylvère Mbondobari, « Dialogue des arts dans le roman africain : la fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », dans *Stichproben, Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* Nr 17, 2009, 9. Jg., pp. 57-75

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Grande Larousse de la langue Française*, p. 4610.

³¹³ Voir l'essai de Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, Harmattan, 1986.

³¹⁴ Patrick Corcoran, *Henri Lopes : Le Pleurer-rire*, London, University of Glasgow publications, 2002, pp. 22-23.

à l'étude, c'est surtout avec ceux qui écrivent de l'extérieur de leur pays : Henri Lopes, Léonora Miano, Marie-Célie Agnant et Dany Laferrière qu'on trouve beaucoup la présence de la presse.

Les journaux semblent être une source d'information incontournable chez les romanciers (francophones) contemporains. Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink réitèrent ce fait en identifiant les « rapports interdiscursifs et intertextuels intenses [...] tissés entre les deux univers », c'est-à-dire la littérature contemporaine « comme une forme par essence de communication esthétique, et la presse, [...] comme une forme de communication pragmatique »³¹⁵. De cet fait, des allusions aussi simples que « les journaux s'étaient longtemps interrogés sur les raisons pour lesquelles on avait si peu vu Isilo au Mboasu » (p.136) dans *Les Aubes écarlates*, et « c'était par hasard, en feuilletant hier un journal local, que j'ai été informé de la conférence du docteur Leclerc » (p. 10) dans *Le Chercheur d'Afriques*, suggèrent déjà la part de la presse écrite dans l'orientation et le ressourcement du récit narratif. Ainsi, si la presse est l'une des sources d'information pour les personnages comme on le voit chez Lopes, elle est également l'un des canaux qui établit les liens entre ces personnages. Marie Célie Agnant nous fournit une preuve dans *Un Alligator nommé Rosa* où Laura, dans ses tentatives de trouver quelqu'un qui pourrait s'occuper de Rosa, est obligée de faire « passer une annonce dans *Le Courrier de Nice* ou même dans un quotidien de Marseille » (p.44). La romancière s'est donc servie de la presse comme moyen de communication pour rallier les victimes de la répression duvaliériste comme Laura et Antoine pour une cause commune, et renouer le lien entre victime et bourreau, passé et présent.

Par ailleurs, il est à remarquer que chez les romanciers du corpus, la presse est beaucoup utilisée comme outils d'enquête. Dans *Un alligator nommé Rosa*, Antoine recourt à la presse, fouille dans « des journaux et des documents d'archive » (p.94) dans son effort pour trouver Rosa. Le personnage-narrateur André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afrique* se sert également d'« un journal » (p. 10) dans la quête de son père. La police dans *Si la cour du mouton est sale...* et *Les Cantiques des cannibales* de Florent Couao-Zotti, s'en est servie dans son enquête sur les personnages de Smain et de Gloh respectivement. Cette fonction de la presse comme instrument d'enquête est facilitée par sa caractéristique fondamentale comme « écriture imprimée et diffusée dans l'espace public ». Au-delà de cette fonction, l'intégration de la presse à l'espace narratif pour faire avancer le projet romanesque met en évidence chez les romanciers,

³¹⁵ Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Presse, littérature et espace public : de la lecture et du politique », dans *Études françaises* No. 363, 2000, pp. 127–145.

leur côté journalistique. En effet, parmi les six auteurs sur lesquels portent l'étude, au moins trois d'entre eux, Florent Couao-Zotti, Dany Laferrière, et Marie-Célie Agnant, sont passés par le journalisme avant de devenir littéraires³¹⁶. Ce constat est corroboré d'ailleurs par Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink qui affirment que :

La proximité des deux champs réside également dans le fait que de nombreux écrivains étaient aussi des publicistes et des journalistes, pour des raisons économiques et politiques, mais aussi pour atteindre de la sorte un public différent et plus large.³¹⁷

Avec cette réalité, les frontières entre vérité et fiction par rapport aux événements racontés deviennent floues dans la mesure où une partie considérable des faits fictifs a un lien traçable avec le monde réel dans lequel vivent les lecteurs et les écrivains eux-mêmes. La référence à la presse devient ce faisant, un moyen pour certains de ces romanciers qui ont déjà été journalistes de se mettre en scène.

Cette mise en œuvre de l'expérience journalistique chez ces auteurs se manifeste également à travers le rôle assigné à certains protagonistes dans les romans à l'étude. Dans *L'Énigme du retour*, le père du narrateur, Windsor Laferrière, du même nom que le narrateur, et dont le décès nécessite le retour de celui-ci en Haïti, a été journaliste sous le règne de François Duvalier. On retrouve un phénomène pareil dans *Un alligator nommé Rosa* de Marie-Célie Agnant, où le personnage d'Antoine et son père sont tous deux journalistes et du même nom. Antoine annonce ce statut double à Rosa :

Je te répète, je suis Antoine Guibert... fils d'Antoine Guibert, journaliste du quotidien *La Patrie*, qui, il y a quarante ans, a trouvé la mort sous les balles assassines de ton pistolet.³¹⁸

Si les deux romanciers, Laferrière et Agnant, dont le récit porte sur les contrecoups de la période des Duvalier, mettent en scène des personnages journalistes qui ont souffert sous le régime dictatorial, c'est pour mettre l'accent sur l'importance sur ce média de mass à la libération de la parole réprimée sous la dictature. Faire réincarner le père journaliste à travers le fils est une manière pour Agnant d'exprimer la négation de ce refoulement de la mémoire collective et le retour de la voix du peuple. De ce fait, situer au centre du récit des agents de la

³¹⁶ L'étude de Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink fait également état de certains « écrivains francophones hors de France comme Abdoulaye Sadjou et Léopold Sédar Senghor au Sénégal, Tahar Ben Jelloun, écrivain et journaliste d'origine marocaine, et Gilles Marcotte au Québec incarnent, de manière exemplaire, mais en même temps de façon très diverse, l'union entre activité littéraire et pratique journalistique » (*Op. Cit.* pp. 127-128).

³¹⁷ Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Op. Cit.* p. 127.

³¹⁸ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p.61.

presse, c'est de faire de l'espace de la fiction une plate-forme pour la reconstruction, la réhabilitation et la démocratisation de la presse pour le dévoilement des excentricités longtemps refoulées du régime Duvalier. La mise en scène des journalistes dans *Un alligator nommé Rosa* est symbolique pour le projet romanesque d'Agnant dans la mesure où cela lui permet de dire le retour de la voix (du peuple).

5.3.2 La télévision

La collaboration discursive entre la presse écrite et le roman pour la reconstruction d'une conscience identitaire se manifeste également entre ce dernier et l'audio-visuel, en l'occurrence la télévision. Les travaux de Jürgen E. Müller sur l'intermédialité montre que Tiphaigne de la Roche et Albert Robida ont été parmi les premiers à examiner la relation entre le roman et la télévision dans *Giphantie* (1760), *Le Vingtième siècle* (1883) respectivement. L'étude de Muller révèle que « ces auteurs conçoivent la télévision [...] comme un *amalgame de séries technologiques et culturelles* impliquant un éventail d'interactions intermédiatiques »³¹⁹. Au fait, avant même d'avoir la désignation de 'la télévision', ce media a d'abord été appelé le « téléphonographe », la « glace merveilleuse », et le « miroir magique »³²⁰ par ces mêmes auteurs. Mais c'est surtout la caractérisation d'Albert Robida, reprise encore par Muller dans une autre étude qui simplifie le concept. Pour lui la télévision est une « [...] étonnante merveille qui permet de voir et d'entendre en même temps un interlocuteur placé à mille lieues »³²¹.

Partant de cette conceptualisation, il est à remarquer que la télévision est une technologie qui combine le son (la voix) et la vision, faisant appel à ces deux sens ; l'ouïe et la vue, à la fois, est en soi un exemple par excellence de l'intermédialité, ou ce que Muller appelle « hybridation médiatique »³²². C'est dans cette perspective que ce media ou intermedia, devient comme une « fenêtre » qui ouvre sur le monde et qui permet, « un échange immédiat »³²³, voire un rapprochement de l'ailleurs à l'ici. Par ailleurs, il est à remarquer que ce rapprochement, qui peut se comprendre comme un effacement des frontières qui séparent l'ailleurs télévisé et l'individu téléspectateur, s'avère illusif dans la mesure où l'effacement de ces frontières n'est que virtuel et non réel. La technologie de la télévision présente dès lors une

³¹⁹ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », dans *Mediamorphose*, No. 16, 2006, pp. 105-106.

³²⁰ *Ibidem*

³²¹ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinéma* Vol. 3, No. 102, 2000, p.123.

³²² *Ibid*, p.118.

³²³ *Ibidem*, p. 126.

situation paradoxale où le même phénomène implique à la fois la suppression et l'établissement des frontières entre ici et l'ailleurs.

Les travaux de Tiphaigne de la Roche et Albert Robida sur les interactions entre la littérature et les médias hybrides révèlent que ceux-ci « jouent un rôle extraordinaire dans les sociétés fictives des romans »³²⁴. Muller part encore des analyses que proposent ces auteurs pour identifier certaines de ces fonctions :

La télévision comme extension médiatique de nos sens fait du spectateur « un voyageur qui passe et regarde curieusement les objets » [...]. La glace merveilleuse et le téléphonoscope servent à l'information et à la représentation spectaculaire d'actualités, à l'amusement, à la guerre et au reportage de guerre, au contrôle social et à la surveillance. Ils permettent « de supprimer l'absence » [...] de personnes aimées et garantissent la diffusion intermédiatique d'événements culturels du théâtre et de l'opéra, etc.; ils permettent le remplacement de la communication directe [...] par la communication indirecte et médiatisée [...]; ils fonctionnent comme une drogue soporifique et peuvent même commettre des erreurs pénibles en entrant par hasard dans l'intimité de ses « abonnés ».³²⁵

Si certaines des fonctions de la télévision, comme celle qui fait de lui une source d'information, la situent dans le domaine du réel, d'autres, telle que la suppression de l'absence de l'être aimé, situent le media dans le domaine de l'illusion. Le media télévisuel se révèle par ces caractéristiques et fonctions comme un media de l'entre-deux, sur la frontière du vrai et du faux. C'est d'ailleurs dans cette perspective que la télévision s'assimile au roman dont elle devient partie intégrante dans cette étude. La télévision est introduite dans quelques-uns des romans à l'étude tels que *Les Aubes écarlates*, *L'Énigme du retour*, et *Un alligator nommé Rosa* comme voix narrative.

Dans *Les Aubes écarlates*, le media audio-visuel fonctionne comme complément narratif et apporte au lecteur ce qui semble avoir échappé au narrateur. C'est à travers la télévision que le lecteur s'informe de ce qui advient à l'un des frères de l'armée rebelle. On apprend que « ce soir-là, au journal télévisé, les frères du chef rebelle arboraient un brassard noir sur leur uniforme, en signe de deuil »³²⁶. Ici, non seulement Miano se sert de la télévision comme source d'information au public dans l'univers du roman mais le media audio-visuel intervient dans la narration pour diversifier les formes d'expression et redynamiser la création romanesque.

³²⁴ *Ibidem*, p. 127.

³²⁵ Jürgen E. Müller, *Op. Cit.*, pp. 122

³²⁶ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, *Op. Cit.*, p. 136.

On retrouve chez d'autres auteurs à l'étude un phénomène pareil par rapport à l'intégration du récit télévisé. Chez Dany Laferrière par exemple, il existe des cas bref où la narration dans *L'Énigme du retour* est interrompue tantôt par les « nouvelles à la télé », tantôt par une annonce qui « [...] revendique [un] crime » (p.101) ou tantôt par une annonce nécrologique. En effet, le dispositif intermédiatique de la télévision devient l'une des angles de perception de la narration. C'est parfois par sa focalisation qu'une partie de l'histoire est racontée. On retrouve un cas typique dans le roman, *Tout bouge autour de moi* où Laferrière raconte une partie de son témoignage du séisme dont il a vécu l'expérience :

Déjà à l'arrivée, à Dorval, la télé était là. Les questions fusaient dans tous les sens et je découvrais mon ignorance de la situation. En Haïti, on [...] ne pouvait s'occuper que de ses voisins immédiats. On ignorait ce qui se passait dans les autres quartiers de la ville [...]. Si en Haïti on vit tout cela en direct, à l'étranger on le voit. Le petit écran ne cligne jamais de l'œil. Il regarde tout [...]. Je suis prostré dans mon lit et ne cesse de regarder défiler sous mes yeux ces images d'épouvante, ne pouvant croire que je viens tout juste de quitter ce paysage dévasté.³²⁷

Le récit télévisé prend charge de la narration et présente, comme extension, une version virtuelle de ce que le narrateur a vécu. On assiste dès lors à la 'technologisation' du récit fictif où c'est par le dispositif intermédiatique de la télévision qu'une partie de l'histoire racontée parvient au lecteur. L'intégration de la télévision au récit permet au narrateur-protagoniste de se remettre en voyage imaginaire vers son ailleurs, Haïti, qu'il venait de quitter. Le récit, ainsi raconté à travers un regard autre de l'écran, faisant du medium télévisé un point de vue narratif, oscille le texte littéraire entre récit réel, testimonial, mémoriel ou médiatisé. L'interaction entre media et narration permet, dès lors, au narrateur de combler ces trous de mémoire.

Au-delà du travail 'technologisation' et de palliation que permet le dispositif intermédiatique de la télévision, on trouve également dans les textes à l'étude, la capacité du dispositif à briser les frontières entre les sociétés et les cultures. Chez Marie-Célie Agnant dans *Un alligator nommé Rosa* par exemple, l'écran de télévision rapproche l'expérience haïtienne racontée par Agnant à des événements d'un ailleurs qui se superpose au cadre narratif :

[...] face à ... un poste télé. On montrait les images d'une guerre lointaine [...]. Un groupe de jeune armés de machettes et de fusils vociféraient et encerclaient un homme complètement hagard. Tout autour, des badauds attendaient... attendaient quoi ? [...] ces juges avaient douze, treize ans, aucune horreur ne les effrayait plus. – c'est sans doute un documentaire sur les enfants soldats, c'est peut-être le

³²⁷ Dany Laferrière, *Tout bouge autour de moi*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2011, p. 95.

Ruanda, le Tchad, ou le Congo [...], mais on dirait Haïti [...]. On croirait voir Haïti.³²⁸

Les images qui parviennent à Antoine et Laura à travers la télévision les transportent à travers des territoires imaginaires pour porter à leur connaissance les événements qui s'y déroulent. L'insertion du récit télévisé permet un dialogue entre le cadre immédiat de la narration, Haïti, et un cadre secondaire où se déroulent des événements auxquels s'associe Haïti. On a l'impression que le texte francophone, à travers l'écran, ne crée plus de différence entre les événements d'époques et les territoires différents. Il est à remarquer que la simultanéité des récits de l'époque coloniale et postcoloniale chez Henri Lopes, à laquelle s'ajoute celle de l'esclavage chez Franketienne et Léonora Miano, celle de l'Afrique et de la Métropole chez Florent Coauao-Zotti, de Montréal, New York et Port-au-Prince chez Laferrière et bien sûr, celle des événements des dictatures à travers le monde chez Marie-Célie Agnant, donne l'impression que le roman francophone aujourd'hui est un roman de toutes les époques, tous les espaces et tous les événements. À cet égard, il devient, par les pouvoirs connecteurs de la télévision, le promoteur par excellence du transculturalisme. Dany Laferrière se porte encore témoin de ce constat :

Ces jeunes filles graciles des quartiers populaires [...] glissent comme des geishas [...] vers le petit cinéma près du marché. Elles sont rejointes par leurs amoureux. De jeunes voyous tatoués qu'elles ne cessent d'embrasser tout le long du chemin. Avant mon départ, ça n'existait pas, des filles du peuple qui s'embrassent en public. On ne passait que des films que le gouvernement prenait la peine de visionner avant.³²⁹

Laferrière va au-delà de la télévision comme fenêtre ouvrant sur le monde pour évoquer le cinéma qui, comme propose Muller, « s'assimile à un miroir »³³⁰ qui reflète le réel, ou qui imite l'image posée devant lui. On est confronté une fois encore à un ailleurs qui se superpose à un ici par le biais de la transmission de l'audio-visuel dont l'une des caractéristiques importantes est le vrai et le faux. La vie du peuple à l'intérieur d'Haïti est influencée par ces images reçues de l'extérieur dont il est difficile de différencier entre la vérité et le mensonge.

Le peuple de l'intérieur semble donc mener une vie cinématographique comme la fiction narrative réorientée par la technologie de communication. Dans la même veine, s'il faut en croire l'opinion du narrateur de *L'Énigme du retour*, « dans les médias internationaux, Haïti apparaît toujours déboisé. Pourtant je vois des arbres partout » (p.125), les images 'migrantes'

³²⁸ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 235.

³²⁹ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 170.

³³⁰ Jürgen E. Müller, *Op. Cit.*, 2000, p.125.

que l'extérieur reçoit de l'intérieur, et qui influent naturellement sur l'image que l'extérieur se fait de l'intérieur, compliquent la relation entre le fictif et le réel dans un enjeu mimétique réciproque et infini. Le rapprochement et la contamination que ces voix et images assurent entre les cultures, les sociétés et entre la réalité et l'illusion, font des représentations artistiques, en l'occurrence, l'expression romanesque francophone contemporaine, une représentation à la croisée de différentes formes d'expression artistique, culturelle ou discursive.

5.3.3 La radio

Dans une étude sur le théâtre radiophonique faite pour l'Unesco en 1966, où sont examinés les différents enjeux de l'émission théâtrale sur les ondes de la radio, l'écrivain italien Nino Frank propose un bref historique de la transmission radiophonique. Il identifie trois moments importants de l'évolution de la radio³³¹ :

[...] depuis des débuts plus ou moins artisanaux, au temps des postes à galène et des casques, jusqu'à l'invention de l'enregistrement électrique et à la vulgarisation du haut-parleur, autour de 1926-1928 ; ensuite, une période très féconde, le temps où la TSF devient la radio, et qui va jusqu'à la dernière guerre et à l'introduction de l'enregistrement comme pratique courante ; enfin la suite, qui dure encore, et qui sera caractérisée par l'emploi des magnétophones, par le perfectionnement et la multiplication des micro, par la recherche de la stéréophonie.³³²

Ainsi, l'introduction et l'évolution, dans le système de communication humaine, de la radio comme moyen de transmission de la voix (de l'information) par les ondes, va avoir un impact énorme sur la vie culturelle et sociale des sociétés et sur leurs différentes formes d'expression. À cet égard, se référant à Andrew Crisell, Todd Avery met en relief l'importance de la radio en soulignant que « it was, and is, obliged to inform, to educate and to entertain ; to report the proceedings of parliament [...] and in a national emergency to broadcast the government messages »³³³. Bien qu'aujourd'hui l'importance de la radio dépasse largement ces fonctions fondamentales citées, celles-ci ont énormément contribué à la réorientation des cultures humaines. Todd met en lumière cette réalité en estimant que la radio est devenue :

a force that altered the material context of communication and cultural transmission ; that encouraged new forms of literary expression such as radio drama, provided a novel outlet for publication, and offered writers the opportunity

³³¹ Le début de la transmission radiophonique se situe en 1922 (Novembre) avec la British Broadcasting Corporation (BBC) Voir : Todd Avery, *Radio Modernism : Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Hampshire/ Burlington, Ashgate, 2006, 158p. Nino Frank ajoute Radio-Paris, le premier poste français, qui débute sa transmission en mars 1923.

³³² Nino Frank, « Le Théâtre radiophonie », [en ligne], Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, 1966, URL : <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf>, consulté le 28 mai, 2017.

³³³ Todd Avery, *Radio Modernism : Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Hampshire/ Burlington, Ashgate, 2006, p. 18.

to address a vast body of existing and potential readers on contemporary literary and other issues ; [...].³³⁴

En effet, l'un de ces impacts constitue le transfert du théâtre des lieux publics (ou salle de théâtre) aux ondes de la radio, menant à la naissance « dès 1924-1925 » du théâtre radiophonique dont parle Frank. Cette émission marque le début d'une relation féconde et dialogique entre la radio et de la littérature.

L'introduction de la radio, particulièrement en Afrique francophone, date des années 50 et coïncide avec l'émergence des mouvements de libération de la domination coloniale. Comme l'affirme Sternberg-Sarel Beno dans son étude « La Radio en Afrique noire d'expression française », « c'est en 1953-54 que la France, au niveau gouvernemental, se décide à étendre et africaniser le réseau »³³⁵ avec Radio-Dakar comme l'une des premières stations en 1953. Dans les Caraïbes, l'émergence de ce media de télécommunication se situe une dizaine d'années plus tôt comme le fait valoir le narrateur de *Mûr à crever* :

C'était pendant la guerre mondiale. La deuxième. [...] Les appareils de radio étaient rares dans les quartiers populaires. L'on se pressait chaque soir d'aller chez le voisin privilégié, qui mettait orgueilleusement son RCA VICTOR dernier modèle à la disposition des habitants du Bel-Air. Même les passants s'entassaient près du perron pour suivre avec beaucoup de passion les dernières nouvelles internationales.³³⁶

Si cette mise au point sur les débuts et l'impact de la radio dans la société caribéenne est en conformité avec les fondements même du media comme élaborés par Avery, l'impact qu'aura par la suite la radio sur la création artistique négro-africaine est un élément pertinent pour cette étude.

Un des phénomènes importants qui mène à l'établissement du rapport entre radio et littérature négro-africaine d'expression française est l'émission de théâtre radiophonique qui est constituée, selon Nino Frank, soit à des « retransmissions d'œuvres dramatiques [...] jouées dans un théâtre [...] ou [...] par la lecture [...], [la diffusion] des œuvres littéraires (contes, nouvelles, romans, etc.) [...] » ou par la présentation des « ouvrages conçus directement et spécialement pour la radio [...] »³³⁷. Cette émission, qui est l'aboutissement du concours théâtral interafricain initié par la RFI, comme déjà souligné dans le premier chapitre de cette

³³⁴ Todd Avery, *Radio Modernism : Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Hampshire/ Burlington, Ashgate, 2006, p. 30.

³³⁵ Sternberg-Sarel Beno, « La Radio en Afrique noire d'expression française », dans *Communications*, No. 1, 1961. pp. 108-126, en ligne sur *Persée*, URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_920, consulté le 20 mai, 2017.

³³⁶ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 51.

³³⁷ Nino Frank, *Op. Cit.*,

étude, a contribué à la venue à l'écriture de certains écrivains francophones tels que Sony Labou Tansi et Fatima Galère. La mise en scène des littéraires dans l'espace radiophonique, va connaître plus tard une action réciproque chez les littéraires ou c'est la radio qui bénéficiera d'une mise en œuvre dans l'espace discursif des textes littéraires, en l'occurrence le roman.

À cet égard, en dehors de la presse écrite et de la télévision, la radio devient l'autre instrument de medias de masse en collaboration dialogique avec le récit fictif. La présence de la radio comme support sonore dans les textes à l'étude, est un des éléments qui rappelle surtout l'influence de l'ère de la technologie sur la narration littéraire. Cette période, caractérisée par des gadgets électroniques qui régissent la vie de tous les jours, marque une réactualisation de la voix, donnant à l'oralité une réalité plus nouvelle. L'intégration de la radio au récit narratif suggère l'indispensabilité de chacune des deux formes, orale et écrite, à l'autre.

Se présentant comme instrument de dissémination d'information entre les protagonistes, la radio participe à l'organisation de la trame des récits. Dans *Si la cour du mouton est sale...* l'un des protagonistes poursuivi par la police, s'inquiète de la diffusion éventuelle de sa signalisation. « Et si son signalement avait été répandu sur les antennes de radios et sur les écrans des chaînes de télévision ? » (p.164). Cette inquiétude que son image le devance à travers la voix radiophonique influencerait la prise de décision qui réorienterait l'intrigue.

La diffusion d'information assume une dimension politique et idéologique chez Miano dans *Les Aubes écarlates* quand la narratrice raconte qu' :

On avait entendu Mabandan [...] s'exprimer sur les ondes de la radio locale. Il avait choisi les termes les plus virulents, le media le plus accessible aux masses. Tout le monde n'avait pas encore de télévision, mais chacun disposait d'un transistor. Ceux qui n'en avaient pas profitaient de celui du voisin.³³⁸

Il ne s'agit plus d'un dialogue entre deux interlocuteurs mais d'un discours diffusé visant à instruire toute une population. Comme on peut le remarquer, non seulement la voix semble devenir omniprésente à travers le transistor, mais elle devient également le point de ralliement des auditeurs. Il est également à remarquer qu'avec ce dispositif audio, ce n'est plus seulement l'auditeur qui se déplace vers la voix comme c'était le cas dans les meetings ou dans les séances de théâtre dans l'espace publique, mais la voix elle-même franchit toutes les frontières pour atteindre l'auditeur d'où son omniprésence. Avec ce contact direct que l'auditeur fait avec la voix d'un locuteur absent, se développe chez ce premier un certain

³³⁸ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p. 126.

mysticisme qui, dans la plupart des cas, a tendance à le maintenir sous l'emprise de la voix. Beno Sternberg-Sarel révèle d'ailleurs à cet effet qu'« on trouverait difficilement meilleur public de radio que le public africain des villages : attentif, faisant toute confiance à la parole radiophonique, et, l'expérience le montre, prêt à coopérer avec les réalisateurs des programmes »³³⁹.

Avec la mise en œuvre du transistor par le texte littéraire, on assiste au retour de la culture et du culte de la voix dans la tradition africaine. La voix technologisée incarne pour l'auditeur une forme d'immortalité. Cette capacité de la radio à immortaliser la voix ou le discours, rejoint la fonction mnémonique du témoignage audio. Dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière « on entend chanter à la radio ce jeune musicien qui vient de mourir » (p.111). Cette qualité de transmission de la voix ne se limite pas au présent. Le texte littéraire s'en sert pour briser les frontières entre les temps, passé et présent. Le narrateur de Laferrière est encore témoin de ce fait : « j'entends chanter ma mère. Une chanson qui fut populaire dans sa jeunesse. Radio Caraïbes la passe souvent dans son émission « chanson d'autrefois » (p.97). Par cette capacité, la radio comme voix médiatisée se révèle atemporelle et a-spatiale dans la mesure où elle n'a pas de temps et d'espace fixe.

Si la radio symbolise l'immortalité de la voix, cette voix médiatisée, contrairement à la voix vive, se présente comme une voix prescriptive, autoritaire et imposante qui ne se laisse pas interrompre. Les cadres oppressifs que peignent certains des textes à l'étude coïncident avec les voix radiophoniques qui font intrusion dans les textes. Dans le contexte de la guerre civile dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, mais surtout dans celui de la dictature d'Haïti, c'est la radio qui est la voix du pouvoir par omniprésence du dictateur dans les foyers. Comme le rappelle Laferrière, « chaque matin, à la radio, une voix de stentor nous rappelait notre serment au drapeau [...] » (p.116). La radio devient l'un des instruments qui facilite l'emprise du dictateur sur le peuple.

Intégrer ce media audio au texte littéraire c'est de mettre en œuvre la problématique même de la terreur de la période duvaliériste exprimée par la voix assaillante de la radio.

La radio était faite pour les nouvelles. Et tout ce qu'on pouvait entendre, c'étaient les mêmes discours à la gloire du président. Cela allait si loin qu'on se demandait si lui-même ne souriait pas à toutes ces flatteries.³⁴⁰

³³⁹ Sternberg-Sarel Beno, *Op. Cit.*, p. 108.

³⁴⁰ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 115.

Le narrateur met l'accent dans ce passage sur la radio comme outil de socialisation et de propagande. Elle devient l'un des moyens par lequel les romanciers évoquent le traumatisme et la hantise de la mémoire car, elle finit par terroriser le peuple et son omniprésence connote la restriction de la liberté de celui-ci. Ce manque de liberté se confirme chez le narrateur qui observe que « le dictateur avait effacé la frontière entre le public et le privé [...] On nous avait fait savoir qu'il pouvait entendre ce qui se disait dans les chambres à coucher » (p.189). Laferrière fait ainsi recours à la parole radiophonique pour mettre en relief le phénomène de *brainwash* souffert par le peuple sous la dictature où on se sent observer partout.

Le dialogue entre la voix radiophonique et les textes narratifs mène à la mise en évidence du paradoxe que vivent les protagonistes. Les récits font recours au dispositif de télécommunication pour montrer comment l'accès à l'information, proche ou lointain, dans le temps et dans l'espace, est sans restriction. Or c'est par ce même dispositif que l'espace du 'Moi' individuel ou collectif, est compromis. La permanence de ce media dans l'espace du peuple mise en scène par la narration, implique une désappropriation, comme la radio devient un outil de pression et d'oppression.

5.3.4 Le téléphone

Un autre medium qui assure le déplacement de la voix est le téléphone. Comme la télévision et la radio, le téléphone a eu un impact énorme sur la culture de communication. Sydney Aronson identifie dans « Téléphone et société », les « effets sur l'apparence physique de la communauté ; [...] sur les interactions sociales et [...] sur les schémas et modèles de la communication entre les personnes »³⁴¹ comme des aspects majeurs de cet impact. Aronson illustre ces effets en proposant que :

Un des effets les plus apparents est peut-être la contraction étonnante du temps nécessaire à établir une communication, transmettre des ordres [...]. En mettant deux personnes ou plus, souvent séparées par de longues distances, en communication directe et immédiate, le téléphone a éliminé beaucoup de ce temps passé à écrire des lettres ou à se rendre à des rendez-vous. Bien sûr, le téléphone n'a pas remplacé la communication écrite et les rencontres face à face ; il est plutôt un complément mais il a, en quelque sorte, altéré leur caractère.

C'est dans cette perspective que le téléphone s'impose à la création romanesque francophone contemporaine comme un des éléments qui régit les liens entre les protagonistes

³⁴¹ Sydney H. Aronson, *International Journal of Comparative Sociology*, Moitessier Agathe, « Téléphone et société » dans *Réseaux*, Vol. 10, N°. 55, 1992, pp. 11-23.

et influence l'action. À l'instar de la voix du support audio et de la voix radiophonique, la voix téléphonique n'est pas perceptible dans le texte. Elle se présente comme une sorte d'ellipse narrative qui sert de recours aux narrateurs pour assurer une interaction entre les composantes présentes et absentes des récits fictifs telles que les personnages, l'espace, le temps et l'action. Le téléphone comme media s'intègre surtout aux espaces narratifs d'Henri Lopes, de Dany Laferrière et de Florent Couao-Zotti.

La quête que le narrateur, André Leclerc entame dans *Le Chercheur d'Afriques* est principalement guidée par le téléphone et l'annuaire téléphonique. Si l'une des premières actions de la quête que mène le protagoniste pour retrouver son père c'est de « consulter l'annuaire téléphonique » (p.15) pour trouver l'adresse et le numéro de téléphone du domicile du Dr. Leclerc, on peut déduire que, dans le contexte de la quête (du père), la force du téléphone constitue à la fois une barrière et un passage vers la prochaine étape de l'action. Tout au long du texte, la continuité de l'intrigue aussi bien que de l'identité du narrateur est gérée dans une grande mesure par la connectivité téléphonique qui s'annonce par la recherche d'une « cabine téléphonique » (p.143), des va-et-vient entre « l'arrêt de bus et la cabine téléphonique » (p. 154), « la sonnerie (du téléphone qui) retentit dans le vide » (p.62) ou « sonnait occupé » (p.60). Ceci fait de la voix téléphonique chez Lopes un élément de repère qui gère la progression de l'action romanesque. Pour le sujet chercheur, André Leclerc, si le père dont il cherche les traces symbolise aussi, au-delà du père biologique, un territoire géographique, la France, où il se retrouve déjà, ce père à trouver redevient une adresse, mais surtout un numéro de contact et une voix qui constituent la voie vers cette figure recherchée. Dès lors, la présence ou l'absence de la voix à l'autre bout du fil téléphone ouvre ou bloque le passage pour la prochaine étape de l'intrigue chez Lopes.

Si chez Henri Lopes la voix téléphonique est l'un des éléments au centre de l'incertitude qui caractérise la recherche du père, chez Laferrière, cette voix téléphonique, « l'appel téléphonique » (p.13), annonce la disparition du père et déclenche chez le narrateur une période de manque de repère. Cette première action rédigée en vers est intitulé « LE COUP DE FIL » :

La nouvelle coupe la nuit en deux.
L'appel téléphonique fatal
que tout homme d'âge mûr
reçoit un jour,
Mon père vient de mourir

J'ai pris la route tôt le matin.
Sans destination.

Comme ma vie à partir de maintenant.³⁴²

Ce media technologique de transmission de message devient dès lors l'élément d'annonce et de déclenchement de l'action dans le récit fictif. On se rappelle le télégramme qui annonce la mort de la mère de Meursault dans *L'Étranger*³⁴³ d'Albert Camus et le coup de fil à cinq heures du matin qui déclenche l'action dans *Anges et démons*³⁴⁴ de Dan Brown. L'appel qui s'impose chez Laferrière comme élément perturbateur d'une nuit montréalaise relativement calme, déclenche l'intrigue qui mène le narrateur de Montréal à Port-au-Prince à travers New York. C'est un trajet bouleversant qui reflète l'état psychologique traumatique du protagoniste dont la vie « [...] va en zigzag depuis ce coup de fil nocturne [...] » (p.167). Si la figure du « père en termes freudiens renvoie à celle l'autorité »³⁴⁵ ou de l'ordre établi, il est possible de voir dans ce coup de fil annonçant la mort du père une certaine volonté de la part de Laferrière de se servir du téléphone pour annoncer le début d'une nouvelle ère tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme de son œuvre. Le retour en Haïti marque, pour lui, la fin d'une période d'oppression et une nouvelle époque de libre mouvement et d'expression qui se révèle par l'amalgame des genres et la négociation qu'il effectue entre les formes d'expression médiatique pour construire son intrigue.

Dans *Si la cour du mouton est sale...* de Florent Couao-Zotti, le rôle de la voix téléphonique comme composante de la narration se trouve beaucoup plus poussé. Le téléphone se présente comme l'outil primordial de la quête policière, de l'étape initiale jusqu'au dénouement de la trame. L'auteur se sert du téléphone pour établir la connexion, principalement entre les différents protagonistes qui semblent évoluer tous dans des univers et actions solitaires selon la conception disparate des séquences narratives et des récits.

Le commissaire de police à la tête de l'enquête, pour trouver le meurtrier de la jeune femme, Saadath, reçoit un « [...] coup de téléphone anonyme qui, le matin même, lui avait demandé de se pointer du côté du boulevard de la marina » (p.110). Au fait, le coup de fil n'est pas au sujet du meurtre de Saadath mais plutôt de la présence d'une mallette remplie de cocaïne à bord d'une voiture. Ce coup de téléphone semble désorienter l'agent de police, le menant à une action différente que celle du meurtre. Pourtant, le téléphone construit plutôt un pont qui

³⁴² Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 13.

³⁴³ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

³⁴⁴ Dan Brown, *Anges et Demons*, New York, Pocket Books, 2000, 571p.

³⁴⁵ Voir l'Avant-propos du collectif, *Les écrivains, la littérature et les mass média*, Vol. 11, No. 3-4, Mai-Juin-Juillet 1969, pp. 5-8.

mène la police vers son objet désiré. S'imposant comme le fil conducteur qui rallie les personnages comme on peut le voir ici : « [...] Son portable grésilla, [...] Un appel. – Monsieur Dossou ? s'écria-t-elle. [...] il faut que je vous voie [...] – Pourriez-vous venir à la maison ? » (p.160), ou qui nourrit le réseau de la quête, le téléphone joue le rôle d'émissaire ou d'adjuvant de la quête dans le sens où l'entend A. J. Greimas :

Le commissaire en profite pour lancer un avis de recherche contre Smain. Il fit téléphoner aux brigades routières, à tous les barrages et à tous les points de contrôle, sur les routes entrant et sortant de Cotonou, des avis de signalement.³⁴⁶

Couao-Zotti a recours à ce nouveau media de télécommunication comme instrument pour gérer son espace discursif et construire un dialogue entre les différentes instances. Dans ce sens, le téléphone se perçoit sur un double plan dans l'œuvre de Couao-Zotti. Pour certains protagonistes, le téléphone est passeport qui permet le passage à travers les frontières géographiques et des relations humaines, alors que pour d'autres, la présence du téléphone se perçoit comme une barrière qui empêche leur passage. Il devient par conséquent le commanditaire de l'action et fait évoluer l'intrigue. L'usage de ce dispositif comme connecteur d'espace dans le texte fictif révèle le désir de l'écrivain de faire de l'univers romanesque un lieu de communication. Avec la présence de ces media de télécommunication, le texte est en communication avec le monde. La convocation des medias implique une ouverture des frontières de la narration, une manière de briser les frontières de l'espace où on habite et d'être en contact avec le monde.

³⁴⁶ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p. 113.

Troisième partie : Écritures et transgressions

L'une des caractéristiques fondamentales du phénomène de frontière est la transgression. L'idée même de l'existence d'une frontière, de son caractère d'inclure en même temps que d'exclure, implique nécessairement cette idée de transgression. Le terme, selon le *Grand Larousse de la langue française*, vient du latin *transgressio* dont le préfixe « *trans* », signifiant à travers, « au-delà, par-delà, de l'autre côté, par-dessus », associé à « *gradior* », qui veut dire « marcher, s'avancer, parcourir », mène à l'idée fondamentale de « passer de l'autre côté, traverser, dépasser une limite »¹, évoque celle de l'infraction à un ordre, à une règle, à une loi. À propos de l'évolution du terme, le *Dictionnaire de la langue française* précise que le verbe 'transgresser' était utilisé dans le « latin chrétien dès le IV^e siècle, pour signifier « dépasser, excéder une mesure », surtout dans le contexte d'une violation « d'un ordre divin ou commettre un péché ». Depuis cette période, le mot a connu une évolution. Il est passé de l'usage religieux à la vie sociale et se conçoit comme le fait de « ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles » ; le fait d'« aller contre ce qui est habituel, ce qui semble naturel ». À partir de 1350, le verbe 'transgresser' aboutit à un substantif, 'transgression' pour signifier : « le fait de ne pas se conformer à une attitude courante, naturelle »².

Il se révèle de cette définition préliminaire que la transgression est un concept de non-conformité à un ordre établi et qui nécessite, dans une certaine mesure, le fait de passer outre cet ordre, de procéder à sa négation. Il est évident que la notion de transgression implique celle de désobéissance, de violation, d'interdiction, de contravention, d'infraction, aussi bien que celle de subversion, de perversion et surtout de violence (sur laquelle l'analyse reviendra ultérieurement). Expriment, par exemple, l'idée de la transgression, la notion de subversion, du latin « *subvertere* », est le fait de « détruire une ville ». Par extension, le terme traduit l'idée de « détournement, renversement, bouleversement, anéantissement ». Il désigne aujourd'hui « l'action de bouleverser, détruire les principes, de renverser l'ordre établi »³ et se manifeste surtout dans le domaine de la politique. La subversion est beaucoup plus abstraite alors que la transgression est concrète. Pour ce qui est de la perversion, elle est aussi empruntée au latin « *perversio* » qui signifie « dépravation, désordre ». L'acception qu'on garde du terme

¹ Ref. *Grand Larousse de langue française*, Paris, Larousse, 1978, p.6198.

² *Dictionnaire de la langue française du XIXe et du XXe siècle*, Tome seizième, Paris, Gallimard, 1994, pp. 514-515

³ *Dictionnaire de la langue française, Op. Cit.*, Tome quinzième, p. 1035.

aujourd'hui est celle de « bouleversement », de « falsification d'un texte » ou à « une action de faire changer en mal, corrompre [...] détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité »⁴.

De toute évidence, que ce soit avec la perversion qui renferme l'idée de transformation de bien en mal, ou avec la subversion qui exprime le bouleversement d'un ordre établi, l'idée d'aller au-delà d'une certaine limite est toutefois présente. Le principe de base de la transgression est la nécessité de traverser une frontière. On peut voir que la frontière se caractérise ici, dans le processus de la transgression comme la norme, la règle, la défense, la limite, la démarcation, voire l'interdit. Michel Hastings et al observent dans l'introduction à l'ouvrage collectif, *Paradoxes de la transgression* :

La première de ces frontières est celle qui distingue les mondes issus de la nature ou de la volonté des dieux, caractérisés par l'absolutisme de la Loi. [...]. La question des limites se pose également en termes de trop-plein. Le transgresseur et son acte déviant disent un excès, un débordement, une inacceptable *hybris*. La frontière en jeu est ici celle de la mesure dont le dépassement a le plus souvent été associé à l'orgueil, à la déraison, à la folie, à la monstruosité.⁵

La fonction principale de l'imposition de ces limites est de permettre à l'humanité de contrôler son espace et de ne pas se perdre dans le chaos qui caractérise cet espace. Ce constat est traduit par André Baril dans la préface à l'ouvrage de Jacques Patry, *L'Interdit, la transgression, Georges Bataille et nous* :

Les humains sont des êtres discontinus qui ont la nostalgie d'une continuité perdue : ils auraient érigé des interdits pour délimiter leur monde, mais une part d'eux-mêmes, leur animalité ou leur vie pulsionnelle, les mènerait inexorablement à la remise en question du monde raisonnable ; alors, comment dire oui à la transgression sans pour autant détruire les interdits ?⁶

L'interrogation sur laquelle se termine le constat de Baril renferme un dilemme qui renvoie à une question morale. Celle-ci préoccupe l'être humain confronté au phénomène de la transgression. C'est à la base de cette préoccupation qu'André Baril définit le principe à partir duquel Jacques Patry propose une relecture de l'œuvre de l'écrivain et philosophe français Georges Bataille (1897-1962). Georges Bataille est l'un des intellectuels français dont

⁴ *Ibid.*, Tome treizième, pp. 157-158.

⁵ Michel Hastings, Loïc Nicolas, & Cédric Passard (dirs), « L'épreuve de la transgression », dans *Paradoxes de la transgression*, Paris, Éditions CNRS, 2012, pp. 12-13.

⁶ André Baril, « Préface », Jacques Patry, *L'Interdit, la transgression, Georges Bataille et nous*, Laval, PUL, 2012, pp. XI-XII.

les œuvres sont principalement consacrés aux phénomènes de la transgression et de l'interdit. On peut citer, *La Part maudite* (1949), *L'Érotisme* (1957), *Le Bleu du ciel* (1957), *La Littérature et le mal* (1957), et *Théorie de la religion* (1973). Patry procède à une analyse de ces œuvres en suivant, comme le propose Baril, « le fil conducteur de la transgression des interdits »⁷. Au-delà même de cette préoccupation, Patry montre comment le traitement du phénomène de la transgression chez Georges Bataille est défini par un paradoxe qui traduit l'indispensabilité de la transgression aussi bien que de l'interdit à l'existence humaine. Il l'explique dans l'avant-propos de son ouvrage sur Bataille en ces termes :

La lecture de Bataille me permet d'entrevoir ce qui n'allait pas dans la vie en général : sans interdit, la société s'effondre, mais sans transgression, l'humain est incapable de dire oui à l'existence.⁸

Ainsi, l'existence humaine est enfermée entre le désir de contrôler son espace en s'imposant des interdits et le désir de braver ces interdits. Dans le traitement que fait Bataille des interdits en tant que frontière, se révèlent trois grands mouvements. Ces mouvements sont caractérisés par l'effort que fait l'être humain de maîtriser son univers, de se ranger du côté de la raison en niant son côté animal, en se créant une force surnaturelle et finalement en formulant des lois qui pourront gérer son existence. Ainsi, pour Patry :

Dans un premier mouvement, l'humain nie le monde animal par la création des outils, mais il rompt avec le monde des objets inanimés en divinisant l'animal. Puis, dans un second mouvement, il abandonne sa croyance totémique et se détache aussi du monde inhumain des objets lors d'une conversion : la foi en un être suprême. Dans un troisième mouvement, l'humain envisage froidement la mise en place des interdits sans recourir à des divinités. C'est l'entrée dans la modernité.⁹

Avec l'institution constante des interdits et leurs transgressions, on assiste à une perpétuelle création de nouvelles frontières ou du moins à leur repoussement. Cette relation dialectique que la transgression noue avec l'interdit mène à une sorte d'impossible transgression ou d'impossible élimination de l'interdit. C'est d'ailleurs cette relation qui mène Bataille à définir la transgression comme « une partie indispensable de la limite ou de l'interdit qu'il transcende et complète, mais sans l'éliminer »¹⁰. Patry réitère d'ailleurs cette impossible transgression absolue en évoquant ce qu'il appelle le « rapport de redoublement dialectique »

⁷ *Ibidem.*

⁸ Jacques Patry, *L'Interdit, la transgression, George Bataille et nous*, Laval, PUL, 2012, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Cité par Matt Foley, Neil MacRobert & Aspania Stephenou, *Transgression and its limits*, Cambridge, CSP, 2012, p.XV.

entre les deux phénomènes où « on ne vient jamais à bout de l'interdit, on ne transgresse jamais définitivement l'interdit »¹¹.

L'impossibilité de l'acte transgressif de passer complètement outre la frontière de l'interdit, de renverser complètement l'ordre établi dans la mesure où un nouvel ordre s'institue, suscite la question de l'utilité de l'acte de la transgression. L'on s'interroge sur l'essence de la transgression si l'acte de transgresser implique l'institution d'une nouvelle frontière. Il est à remarquer que l'une des questions qui poussent à la transgression est celle de la liberté et du progrès. Il s'agit du dépassement de soi dans la pensée de Jacques Patry :

L'être humain est dérouté par sa propre liberté, [...]. Je résumerai alors la conception philosophique de Georges Bataille par les deux phrases suivantes : nier pour mieux affirmer la négativité de la vie de l'homme ; transgresser les interdits pour retrouver l'homme intégral.¹²

La peur qu'éprouve l'être humain du chaos, de l'infinitude qui caractérise son monde, et de l'instabilité de son existence, le mène à la négation de son propre Moi. La transgression mène par la suite au recouvrement de l'espace écarté, l'extension des frontières et à la redécouverte de la partie de l'être refoulé¹³. Michel Hastings et al, dans leur traitement de la transgression, identifient certains éléments qui fondent l'essence de l'acte transgressif pour la société humaine. Pour eux, la transgression est, dans un premier temps, « l'expérience par laquelle une société éprouve ses frontières morales »¹⁴. L'acte de transgression se révèle ici très utile car il devient l'un des moyens par lesquels les valeurs établies d'une société subissent une réactualisation. Cette épreuve à laquelle se soumet l'opacité de l'ordre établi permet une certaine négociation des frontières des valeurs. Dans cette perspective, l'acte transgressif devient, pour le groupe social, un lieu de réévaluation. On assiste à une étape où la société se révèle à elle-même, comme le propose l'étude, elle est confrontée à :

un double défi [qui] la conduit d'abord à vérifier ses savoirs collectifs, à réciter ses connaissances communes, à tester les solidités de ses agences de socialisation [et ensuite à] l'acceptation d'une souffrance comme rituel de régénération.¹⁵

¹¹ Jacques Patry, *Op. Cit.*, p. 70.

¹² *Ibid*, p. 3

¹³ Sur cette question du refoulement, voir les travaux de Sigmund Freud, *L'inconscient. Œuvres complètes*. PUF, Paris, 1988. Vol. XIII.

¹⁴ Michel Hastings, Loïc Nicolas, & Cédric Passard (dirs), *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁵ Michel Hastings, Loïc Nicolas, & Cédric Passard (dirs), *Op. Cit.*, p. 10.

L'épreuve de la transgression porte alors atteinte aux valeurs de la société. C'est dans cette mesure qu'elle renforce ou affaiblit ses frontières (éthiques, linguistiques, sociologiques etc.) et mène à un certain dépassement de soi. De toute évidence, la transgression est comme un jeu de frontières qui permet le déplacement constant des « limites [...] et l'invention et la recomposition de la transgression sociale »¹⁶. Ce point de vue est réitéré par Vincent Estellon, dans son étude l'« Éloge de la transgression » où la transgression, dans son fonctionnement, s'ouvre « à une zone frontalière où les limites deviennent étrangement confuses, mouvantes, entremêlées »¹⁷. Au fait, c'est un phénomène qui se joue sur la frontière du bien et du mal, de l'acceptabilité et l'inacceptabilité, mais surtout sur celle de l'acte déviant et celui de la redynamisation des valeurs culturelles et sociales. La transgression est constamment nourrie par un élément de tension, notamment entre un état (actuel) et l'écart qu'il suscite. C'est dans cette perspective que la transgression se présente comme un phénomène constitutif de l'expression littéraire que l'on retrouve parfaitement dans les littératures francophones.

Dès ses débuts, la littérature francophone écrite de l'Afrique aussi bien que de la Caraïbe, a été nourrie par l'esprit de la transgression. Que ce soit avec la littérature africaine qui s'insurge dans son expression contre l'ordre colonial à partir des années 30, ou avec la littérature haïtienne dont les débuts à partir de 1804, sont marqués par la négation des valeurs établies par les colonisateurs français, la volonté de transgresser un certain ordre a toujours été le fondement de ces expressions littéraires. Bernard Mouralis, dans une étude sur les représentations de la transgression dans les littératures d'Afrique subsaharienne, identifie deux modalités principales par lesquelles se manifeste la transgression :

D'un côté, la transgression des lois, d'usages et interdits à l'intérieur de la société pré-coloniale ou d'une société considérée comme épargnée par les atteintes de la colonisation, par exemple, dans l'espace rural. De l'autre, la transgression, dans le cadre de la situation coloniale, de lois ou d'interdits édictés par le colonisateur.¹⁸

Cet acte de transgression double transparait dans les productions littéraires francophones. Comme le montre Jean-Paul Sartre dans *Orphée noire*, la préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) de Senghor, en prenant la plume, les écrivains noirs expriment une volonté de transgresser la norme coloniale. C'est cette volonté qui

¹⁶ *Ibid*, p.12.

¹⁷ Vincent Estellon, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *Champ psychosomatique*, Vol. 2, N°. 38, 2005, pp. 149-166.

¹⁸ Bernard Mouralis, « Les Représentations de la transgression dans les littératures d'Afrique subsaharienne », dans *Droit et cultures*, No. 57, 2009, pp. 31-47.

s'actualise par la naissance du mouvement de la négritude. Même si, comme le souligne Janvier Amela, l'acte de transgression posé par les écrivains de la négritude est marqué par un paradoxe où Senghor, en demandant à Sartre de préfacier son livre, place « toute la littérature de la négritude sous le magistère intellectuel et moral [...] de l'Occident »¹⁹, la prise de parole par les écrivains noirs peut suffisamment être perçue comme une transgression à deux niveaux. D'abord, il y a le passage de la tradition orale à l'écriture, qui est déjà une transgression d'un système traditionnel. Ensuite, et surtout, cette prise de parole est faite comme acte de transgression de l'ordre colonial.

Batouala, véritable roman nègre (1921) de René Maran, est l'un des premiers textes à commencer ce projet de transgression. Le statut de René Maran en tant qu'administrateur colonial à l'époque est une réalité qui rend l'acte percutant. Maran transgresse les frontières du système qu'il représente en désignant, dans la préface, d'« orgueil des Européens »²⁰, la civilisation européenne apportée aux Noirs. Les poèmes de David Diop dans son recueil, *Coups de pilon* (1956) à travers une certaine violence, traduisent le refus de 'tourner l'autre joue', le refus de soumission qui caractérisait cette époque de la négritude. Chez d'autres écrivains comme Mongo Béti notamment dans *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), on assiste à une forme de transgression exprimée par le refus des autochtones d'adhérer à la religion chrétienne. Avec *L'Enfant noir* (1956) de Camara Laye, c'est plutôt par une négation subtile, l'idéalisation des valeurs africaines, que l'auteur annonce le refus des valeurs de l'Occident. Dans son analyse des représentations de la transgression dans la littérature africaine, Mouralis remarque que loin d'être frontale, « la transgression qui s'opère dans le contexte colonial est parfois difficile à repérer [...] puisqu'elle utilise les failles, les interstices ou les contradictions du système de domination mis en place »²¹. Ainsi, la transgression du système colonial s'avère un peu compliquée car elle ne s'opère pas simplement entre deux pôles : africain et occidental, intérieur et extérieur. Mais, entre l'Afrique et l'Occident, se crée un troisième pôle, les agents de l'intérieur qui sont menés à défendre les valeurs extérieures. Ils peuvent se qualifier de figures à mi-chemin, ni complètement de l'intérieur, ni de l'extérieur. Ils sont les produits de la violence faite à la société colonisée.

Ainsi, dans la plupart des œuvres du corpus, la transgression se manifeste sur plusieurs plans. Chez Henri Lopes, c'est au niveau de l'identité avec cette figure à mi-chemin du métis

¹⁹ Janvier Amela, *Op. Cit.*, p. 8.

²⁰ René Maran, *Op. Cit.*, p. 9.

²¹ Bernard Mouralis, *Op. Cit.*, p. 31

que la transgression se manifeste. Pour Léonora Miano et Marie-Célie Agnant, c'est avec le retour sur le passé colonial et la recherche de la vérité refoulée que la transgression se manifeste. Chez les deux romancières, il est question de reconstituer le passé et de franchir les barrières de l'oubli et de la mémoire. Avec Dany Laferrière, la transgression se manifeste au niveau de son refus d'appartenir à un territoire précis. Ses va-et-vient entre les différents espaces indiquent son désir d'être un être libre. Au fait, il est à remarquer que dans les œuvres à l'étude, la transgression s'exprime comme un bouleversement d'un ordre antérieur. Le bouleversement se manifeste surtout par une certaine violence qui caractérise les faits dans les romans. De ce fait, cette étude se concentrera sur la violence comme moyen par lequel se manifeste la transgression. Il sera surtout question, dans les œuvres, de la violence physique et morale, faite au corps, à la fois individuel et social.

6.0 Chapitre 6 : Violence comme transgression du corps

La mise au point du phénomène de la transgression faite dans l'introduction de cette partie renvoie à une conclusion qu'il ne faut pas perdre de vue. C'est que la condition nécessaire à l'existence de la transgression est l'institution même de l'interdit que celle-ci doit violer. Georges Bataille insiste beaucoup sur cette condition dans sa caractérisation de la transgression. Pour lui, « la transgression se résume à la violence qui implique la négation de l'interdit, sans pour autant que celui-ci disparaisse »²². On retient de cette caractérisation que la violence n'est pas seulement indispensable à la transgression, mais elle fait aussi partie de la constitution même de l'interdit. Dans ce sens, la violence devient le lieu commun pour la transgression et l'interdit. C'est à partir de cette observation qu'on peut se permettre de conclure que puisqu'il y a interdit, il y a violence, et comme l'observe encore Georges Bataille, « puis qu'il y a transgression, il y a violence »²³.

Le terme 'violence', selon le *Dictionnaire de la langue française*, dérive du latin « violentia » qui signifie « emporté, farouche et indomptable » dont le caractère renferme déjà un élément de transgression des limites. C'est à partir de cette acception que la violence' devient, dès le XVI^e siècle, « l'abus de la force pour contraindre une personne à faire quelque chose contre sa volonté ». En d'autres termes, l'acception qu'on garde du terme est celle de « la force exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose »²⁴. À cet égard, la définition proposée par François Héritier (« Réflexions pour nourrir la réflexion », *De la violence* 1996, pp. 13-53) traduit de manière explicite l'esprit de la notion de violence :

Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui, le dommage ou la destruction d'objets inanimés [...].²⁵

Il se révèle de cette caractérisation que la violence est le fait de transgresser, ou de porter atteinte à l'intégrité d'un corps de manière physique ou psychologique. Il est à remarquer que le phénomène se présente sous diverses formes qui visent différents objectifs. On décèle du traitement que fait Roland Barthes de la question, certaines catégories :

²² Jacques Patry, *Op. Cit.*, p. 59.

²³ Jacques Patry, *Op. Cit.*, p. 90.

²⁴ *Dictionnaire de la langue française du XIX^e et du XX^e siècle*, Tome seizième, Paris, Gallimard, 1994, p. 1169.

²⁵ Cité par Véronique Bonnet, « Villes africaines et écritures de la violence », dans *Notre Librairie*, N^o. 148, *Op. Cit.*, pp. 20-25.

Il y a celle qui réside dans toutes contraintes de la collectivité sur l'individu. C'est pourquoi il est juste de dire qu'il y a une violence de la loi, des lois, une violence des polices, de l'État, du droit [...]. Il y a la violence qui concerne le corps des individus : tantôt elle consiste à limiter la liberté de ce corps et on pourrait l'appeler la violence carcérante, tantôt elle est sanglante, celle des blessures, des assassinats, des attentats [...] et en même temps [...] une pulsion qui est agressivité, créativité, force de vie.²⁶

La violence se révèle donc dans une double perspective : destructive et constructive. On constate dès lors que la notion de la violence est caractérisée par des contradictions, des tensions, et s'articule sur plusieurs axes. La notion, qui fonde la relation entre colonisé et colonisateur, fait l'objet d'une conceptualisation dans *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon pour qui la violence du colonisateur fait appel à la violence émancipatrice du colonisé. Dans ce contexte, une violence devient le prolongement d'une autre. Selon Fanon, « la violence du régime colonial et la contre-violence du colonisé s'équilibrent et se répondent dans une homogénéité réciproque extraordinaire. [...] Le développement de la violence au sein du peuple colonisé sera proportionnel à la violence exercée par le régime colonial contesté »²⁷. Cette complicité entre la violence et la contre-violence définit la nature perpétuelle de la violence où ses frontières se prolongent infiniment.

De la période coloniale, on passe à la période postcoloniale où la violence est encore au centre de toutes manifestations. La confrontation directe et physique entre le colonisateur et le colonisé fait place à une confrontation indirecte. Dans ce sens, la violence du colonisé, qui se comprend comme une lutte de recouvrement et de revalorisation de son image violée, se confronte non à la présence physique du colonisateur mais plutôt aux structures héritées du système colonial. De ce fait, la violence postcoloniale devient en elle-même contradictoire et ambiguë.

On peut évoquer dans ce sens la notion de la « violence structurelle », qui désigne des formes de violence provoquées par les structures ou les institutions sociales. Comme le souligne Johan Galtung, l'un des premiers à proposer le concept de violence structurelle²⁸, c'est « any constraint on human potential due to economic and political structures »²⁹. Partie intégrante des structures de la communauté, cette violence sert à exercer un contrôle sur les

²⁶ Roland Barthes, *Op. Cit.*, pp. 903-904.

²⁷ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 62.

²⁸ Sur cette notion, on peut aussi voir l'étude de Jean-Pierre Massias, *Faire la paix au Pays basque*, Elkar, Éditions, 2011, et selon lui, « la violence structurelle consiste en l'organisation d'institutions ou de normes destinées à rationaliser l'usage de la violence et, par conséquent, à en renforcer l'impact social » (p.63).

²⁹ Johan Galtung, « Violence, Peace and Peace Research », dans *Journal of Peace Research*, Vol. 6, No. 3, 1969, pp. 167-191.

individus de cette communauté. Comme l'estime André Lévy dans son article « Penser la violence » qui examine les différentes représentations de la violence, il est question :

d'assurer, [...], une emprise aussi totale que possible de la part des institutions sur le vivant, de rendre le monde humain compact, interdisant tout écart, tout questionnement.³⁰

Cette violence se manifeste sous des formes les plus civiles telles que dans le système d'éducation, et dans les pratiques, religieuse et culturelle. En plus, la raillerie, l'humiliation, la pauvreté, et l'exclusion sociale qu'un individu peut souffrir constituent d'autres formes de cette violence structurelle. Au fait, dans cette perspective, la violence se manifeste de façon à assujettir un individu à une transformation et à un état psychologique (troublant). André Lévy résume le caractère de ce phénomène :

La violence effraie et fascine tout à la fois. Elle invoque l'impensable qui est en nous, qui dépasse tout entendement, toute raison. Elle détruit notre sentiment d'être UN, la représentation de notre moi comme une totalité. Nous la ressentons comme un étranger qui se serait emparé de notre être.³¹

Le sociologue français Pierre Bourdieu prolonge cette idée par ce qu'il appelle la « violence symbolique ». Bourdieu montre que les dominations de toutes sortes sont des mécanismes auxquels adhère le dominé lui-même. Dans l'article « Nouvelles réflexions sur la domination masculine », Bourdieu reprend cette idée élaborée dans son ouvrage *La Domination masculine*. Il souligne que ce qu'il met en lumière dans cet ouvrage c'est :

la violence symbolique comme contrainte par le corps. Pour que la domination symbolique fonctionne, il faut que les dominés aient incorporé les structures selon lesquelles les dominants les perçoivent ; que la soumission ne soit pas un acte de la conscience, susceptible d'être compris dans la logique de la contrainte ou dans la logique du consentement.³²

Telle que présentée, la violence symbolique suscite une question pertinente qui se pose en termes de la difficile distinction entre le corps qui inflige la violence et le corps qui la subit. Face à cet élément de flou qui catégorise la relation dominant/dominé, se révèle le caractère de perpétuité de la violence qui, loin de se laisser maîtriser, se reproduit et agrandit infiniment ses frontières.

³⁰ André Lévy, « Penser la violence », *Nouvelle revue de psychosociologie*, Vol. 2, N° 2, 2006, p. 67-89.

³¹ André Lévy, *Op. Cit.*, p. 67.

³² Bourdieu, Pierre. « Nouvelles réflexions sur la domination masculine », *Cahiers du Genre*, Vol. 33, No. 2, 2002, pp. 225-233.

Dans la plupart des œuvres à l'étude, la narration met principalement en scène la violence physique telle que la torture, le meurtre, la guerre. Par ailleurs, on retrouve aussi dans ces œuvres des formes de violences morales, implicites et moins évidentes. Un simple regard porté sur l'Autre et le fait de se moquer de quelqu'un, par exemple, constituent une sorte de violence ; la violation de l'espace privé ou de l'intimité de l'Autre. Cette étude examinera, dans le contexte des relations coloniales et postcoloniales, la violence qui caractérise l'existence du sujet francophone (individuel et collectif). Il sera surtout question de voir comment les instances coloniales et postcoloniales font violence au corps et mènent celui-ci à sa propre violence.

6.1. Territoire du corps colonial

6.1.1. Contact colonial et transgression du corps

L'un des aspects du roman francophone sur lequel se concentrera ce volet de l'étude est le corps du protagoniste. À travers les différents textes, le corps des protagonistes souffre d'une violence qui mène plus ou moins à une brisure identitaire. Cette violence est nécessitée surtout par la rencontre des peuples et des cultures surtout dans le contexte de la conquête coloniale et les enjeux postcoloniaux.

La rencontre coloniale est caractérisée de violences (physique, psychologique etc.). Pour Michel Naumann, dans l'Avant-propos des *Cahiers de la Sielec* No. 2, cette violence coloniale consiste en un :

corps à soumettre et à marquer comme esclaves, récits de découvertes à écrire sur la page d'un carnet pas moins vierge qu'un nouveau monde, pas moins nu qu'un Indien, plages immaculées où planter un drapeau, terres à délimiter, [...].³³

Au centre de tout cet ensemble de processus colonial identifié par Naumann, se trouve un enjeu de frontière. George Perec, dans sa caractérisation de la frontière, insiste sur la violence qui détermine son existence. « Les frontières » selon Perec, « sont des lignes. Des milliers d'hommes sont morts à cause de ces lignes [...] »³⁴. Le système colonial se sert d'un type de frontière ou d'un autre comme outil, pour distinguer le colonisé et son territoire du colonisateur et son territoire³⁵. Cette démarcation constitue en soi une violence qui se manifeste

³³ Michel Naumann, « Nudité et sauvagerie – fantasmes coloniaux », dans *Cahiers de la sielec* N°. 2, Paris, Kailash, 2004, pp. 1-8.

³⁴ George Perec, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.100.

³⁵ Dans *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon évoque cet espace colonial qu'il définit comme « un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police » (p. 27).

sous forme de conflits ayant marqué ce processus colonial. Parmi ces conflits on compte des guerres et des massacres, comme celles de Thiaroye (1944) et d'Algérie (1954 à 1962), des manifestations et mouvements de révolte et de revendication comme la grande grève des cheminots de l'AOF, Dakar-Niger entre 1947 et 1948, les mouvements indépendantistes des différents pays africains et le mouvement de la négritude.

Cette violence trouve son expression dans les textes littéraires des écrivains africains. Dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), par exemple, Sembene Ousmane, qui s'inspire des événements de cette grève réelle contre les conditions de travail de la construction des chemins de fer Dakar Niger en 1947 à 1948, met en scène des syndicalistes dans une manifestation contre la violence de l'administration coloniale. Dans *Une vie de boy* (1956), Ferdinand Oyono évoque le cas de Toundi qui subit toute sorte de mauvais traitement de la part du commandant de l'administration coloniale et ses collaborateurs. L'expression littéraire cherche surtout à mettre l'accent sur la volonté des écrivains de dénoncer la violence sur le corps du colonisé. En effet, la violence coloniale désapproprie le sujet colonisé de son propre corps et de sa propre terre. Cette désappropriation est comparable, selon Bernard Mouralis, à « la disparition, [...] le stade suprême de la violence ». Pour lui la violence s'insère dans :

une logique de déposséder les victimes de leur identité, de leur nom, de supprimer à jamais le lien qui les unissait à la société, en rendant impossible pour les survivants le travail du deuil.³⁶

De toute évidence, non seulement l'impact de la violence sur le corps du colonisé est-il défavorable, mais la violence porte une atteinte permanente au corps. On assiste à une sorte de dépersonnalisation du corps colonisé, à la transgression de son espace personnel et de ses frontières. La plupart des auteurs reviennent sur cette privatisation et privation du corps vers lesquelles a conduit la colonisation. C'est d'ailleurs avec ce sentiment de dépersonnalisation que les sociétés colonisées entrent dans la période postcoloniale. Ayant été vécue comme expérience historique coloniale, la violence devient partie intégrante de la vie du sujet postcolonial. Ainsi, elle devient presque un phénomène incontournable dans les productions littéraires postcoloniales. Pour montrer que la violence a toujours caractérisé la vie des peuples africains, Yambo Ouologuem dans *Devoir de violence*, remonte dans les temps anciens de l'Afrique précoloniale pour évoquer l'image odieuse de la violence sanguinaire. Avec cette

³⁶ Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », dans *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, N°. 148, « Penser la violence », 2002, pp. 10-16.

nouvelle réalité exposée dans *Le Devoir de violence*, le phénomène de la violence déborde largement les frontières du sujet colonisé pour impliquer tous les aspects de la vie et de l'histoire du peuple noir.

Dès lors, les exemples se multiplient sur la violence et ses différentes représentations dans la période postcoloniale. Elle se manifeste au niveau du langage avec comment le colonisé se positionne linguistiquement entre sa propre langue et celle du colonisateur³⁷ comme on le voit avec Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances*, Sony Labou Tansi avec *La Vie et demie*, Henri Lopes avec *Le Pleurer-rire* etc. La violence des nouveaux régimes après les indépendances est illustrée dans plusieurs œuvres et dans des perspectives variées. Mais, que ce soit au niveau de la dictature comme dans *Le Cercle des tropiques* d'Alioum Fantoure, et *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, au niveau de la condition déplorable d'une couche de la société comme dans *La Grève des battus* d'Aminata Sow Fall, au niveau de la répression judiciaire ou l'injustice avec Yodie Karone dans *Le Bal des caïmans* (1981), ou au niveau de la difficulté des conditions de vie comme dans *Le Mandat* (1969) de Sembene Ousmane, *Sahel ! Sanglante sécheresse* (1981) d'Alpha Mande Diarra, on assiste à la constance de la thématique de la violence et à la violation du territoire individuel et social. Dans les œuvres à l'étude, ce territoire est illustré par la figure métisse, la perversion du corps, et la dépossession du corps dont les représentations sont faites chez les différents auteurs comme Henri Lopes, Florent Couao-Zotti et Léonora Miano.

6.1.2. L'identité métisse : *Le Chercheur d'Afriques*

Le corps métis est l'un des produits les plus visibles de la rencontre coloniale. Loin d'être un phénomène spécifique à la colonisation des sociétés africaines, le métis a une histoire qui date du XIII^e siècle. Le mot est employé pour des animaux d'espèces mixtes avant de s'appliquer à l'espèce humaine vers le XVI^e siècle³⁸. Dès lors, son emploi se répand avec la multiplication des conquêtes coloniales. L'étude de Laurier Turgeon sur les enjeux du métissage révèle que le mot 'métis' est employé :

au début du XVII^e pour nommer cette nouvelle catégorie d'êtres humains que sont les enfants issus des croisements entre hommes espagnols et femmes indiennes. Avec la progression de la colonisation française en Amérique du Nord et aux Caraïbes, il passe rapidement au français (s'écrivant de différentes façons : « métice

³⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans *The Empire Writes Back*, London, Routledge, 1989, évoquent cette question de langue du colonisateur comme l'un des éléments de dislocation du sujet postcolonial et contre lequel celui-ci s'insurge.

³⁸ Ref: *Dictionnaire historique de la langue française*, Op. Cit., p. 1324.

», « mestif » et « métis ») et se confond, au début, avec le terme « mulâtre » qui se spécialise et finit par désigner les rejetons de couples noirs et blancs.³⁹

Ainsi caractérisé comme un produit de la rencontre de deux espèces d'humains différents, le métis éprouve une certaine incertitude par rapport à son statut, et devient une figure par excellence de l'illustration de la tension coloniale. Comme l'affirme encore Turgeon, le métis « apparaît dans le contexte colonial pour désigner les enfants de sang mêlé, au statut incertain, pris dans une tension entre colonisateur et colonisé »⁴⁰.

La caractérisation du corps métis comme le lieu de tension, une situation de l'entre-deux, explique pourquoi le métis est rejeté de tout côté. Ce rejet est le début de la violence que subit le personnage métis dans l'œuvre de Lopes. *Le Chercheur d'Afriques* (1990) ouvre chez Henri Lopes une série de récits qui portent sur des protagonistes métis. Kolele dans *Le Lys et le flamboyant* (1997), Lazare Mayele dans *Dossier classé* (2002), et Gaspard Libongo dans *Méridional* (2015). Dans *Le Chercheur d'Afriques*, en dehors du narrateur-personnage, André Leclerc, la narration met en scène d'autres personnages secondaires. Il y a par exemple « Mouloudji » au « visage grêlé » (p.15), et Kani, une métisse Mandingue (p.39). Le souci principal chez les métis est la quête d'identité. À cet égard, alors que les métis André Leclerc du *Chercheur d'Afriques* et Kolele du *Lys et le flamboyant*, nés pendant la période coloniale, se dirigent vers l'Occident à la quête de leur identité (la quête de filiation), les métis nés après les indépendances comme Lazare Mayele de *Dossier classé* se dirigent dans le sens inverse vers l'Afrique.

On retrouve ce mouvement inverse chez d'autres écrivains de la génération actuelle comme Kangni Alem, Bessora et Sarah Bouyain. Dans *Cola-cola jazz* (2003) de Kangni Alem par exemple, Héloïse, la protagoniste se dirige vers le Togo en quête de ses origines. Le personnage métis est mis en œuvre par d'autres écrivains francophones contemporains tels que Calixthe Beyala dans *Amours Sauvages* (1999), Sarah Bouyain dans *Métis façon*, Bessora avec *53cm* (1999), *Les Tâches d'Encre* (2000), et *Deux Bébés et l'addition* (2002), Sylvie Kande dans *Legon, lagunes* (2000), et Monique Ilboudo dans *Le Mal de peau* (2002). On perçoit dans cette quête bi-dimensionnelle, la pertinence de l'espace autre, l'espace au-delà des frontières, comme c'est dans cet espace que l'individu cherche toujours son autre Moi. La traversée des

³⁹ Laurier Turgeon, *Op. Cit*, p. 58.

⁴⁰ *Ibidem*.

frontières en amont ou en aval dans l'effort de recouvrer un espace perdu, devient un phénomène pertinent pour le corps (francophone).

La pertinence de la figure du métis dans les cultures postcoloniales explique pourquoi Homi Bhabha, dans *Les Lieux de la culture*, en fait une problématique importante. À travers l'élaboration de l'idée de 'l'interstice' culturel dont la figure métisse est partie intégrante, Bhabha caractérise le territoire du métis comme un « monde inconfortable, le « mi-chemin », le monde « non-défini » des métis, « l'endroit et l'époque dénaturés [...] »⁴¹. Le territoire du métis est, géographiquement et culturellement, un *no-man's land* humain. N'étant ni d'ici, ni de là, ni noir ni blanc, et persécuté de tous les côtés, le métis occupe un territoire à la marge du social. C'est ce statut de marginalité source de la violence du métis, qui caractérise le personnage du métis chez Henri Lopes.

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, le protagoniste-métis souffre d'un phénomène d'exclusion. Il subit cette exclusion à travers le regard d'indignité que l'Autre (Noir et Blanc), porte sur son corps :

Pour tuer le temps, je suis entré dans le cinéma. Le public [...] des hommes et des femmes [...] me regardent, les uns à la dérobé, les autres avec une insistance voisine de la grossièreté, un sourire de satisfaction aux lèvres. Un peu comme Brazza, [...] Là-bas on montrait le moundélé du doigt, ici on ricane du moricaud [...]. A Chartes, ces derniers mois, j'ai réappris à avaler ma susceptibilité et, regardant par-delà l'horizon, j'insulte les regards grossiers braqués sur ma peau.⁴²

Le regard porté sur le protagoniste est un regard de violence qui le déclassifie. Perçu comme Noir dans l'espace du Blanc et Blanc dans l'espace du Noir, André Leclerc est poussé hors des frontières de l'espace des uns comme des autres :

[...] mes camarades me poussèrent dans le dos. Va fils du Moundélé, va ko ! Voici ton père qui vient te rendre visite. Notre chahut réveilla le Commandant [...]. Les enfants continuaient à me pousser et je tombai dans la poussière. [...]. Et moi de me mettre à trembler. [...] le Commandant descendu du tipoye s'était avancé vers nous [...] Le regard de Moundélé s'attarda sur mes haillons et mes pieds nus. L'air absent [...]. On me poussa dans sa direction. Je résistai et tombai pour la troisième fois.⁴³

L'aliénation que souffre le personnage d'André provoque chez lui une situation d'angoisse. Jean Foucart, examinant les enjeux interactionnels entre le métissage et

⁴¹ *Ibid*, p. 48

⁴² Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 47.

⁴³ *Ibid*, p. 78-79.

l'interculturel, pose la question du métis en termes de « violence ségrégationniste [...] fondée sur la peur de l'autre, de sa différence, [...] »⁴⁴. C'est d'ailleurs cet élément de différence qui est à la source de l'étrangeté que deux races, noire et blanche, éprouvent l'une envers l'autre par rapport à la couleur de la peau :

Tous voulaient le toucher. Toucher sa peau de cochon gratté pour voir si c'était naturel, si c'était la viande, du liquide, ou de la peinture ? Vérifier, comme le prétendent certains conteurs, qu'elle pouvait dépeindre sur la nôtre.⁴⁵

Cette attitude peut s'expliquer par le fait que chacune des races se perçoit comme la race idéale au-delà de laquelle il y a une transgression de limites. Tout ce qui ne correspond pas aux caractéristiques de sa race est une transgression, un territoire hors de ses frontières. C'est pour cela que le corps métis, qui est une transgression des frontières à la fois de la communauté noire et de la communauté blanche, constitue une double transgression. Il souffre d'une double « violence ségrégationniste ». André Leclerc se perçoit alors comme un corps qui est en flottement et qui n'a pas de véritable encrage spatial et racial.

Au milieu de mes camarades de jeu, j'étais un parmi les autres. Rien ne me différenciait d'eux. Ni ma peau, ni la forme de mes cheveux. [...] dès que l'orage éclatait, le tricheur [...] retournait la situation en pointant du doigt le mal blanchi. [...] dès qu'il faut protéger le clan contre la peste ou la variole, rappelait qu'après tous les albinos devaient être sacrifiés et que les enfants sans père étaient fils de... ».⁴⁶

Ainsi, tout l'œuvre d'Henri Lopes porte sur l'impossibilité de se fixer un territoire aux différents protagonistes. Cette impossibilité fait du personnage métis tout à la fois et rien du tout. Il est constamment sous le feu de la critique. Il y a un flou qui entoure sa frontière raciale. Son souci majeur, c'est où se situer et comment se définir ? Henri Lopes réitère cette position dans son ouvrage *Ma Grand-mère bantoue...* en indiquant que « nous ne sommes ni gris ni marron, nous sommes métis ; une tribu sans langue ni mœurs [...] »⁴⁷. Cette difficile définition du métis et de son espace mène Foucart à typifier le métis comme « un autre, nouveau, et sa nouveauté constitue à la fois sa force et sa faiblesse car c'est une condition nouvelle parfois difficile à assumer »⁴⁸. On se rappelle les moments difficiles où André est victime des railleries de la part de ses camarades qui lui attribuent une dénomination « d'enfant sans père [qui est]

⁴⁴ Jean Foucart, « Métissage et interculturel : une approche à partir de la transaction », dans *Pensée plurielle* No. 21, 2009, pp. 27-39.

⁴⁵ Henri Lopes, *Ibid*, p. 78.

⁴⁶ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 76.

⁴⁷ Henri Lopes, *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, p. 59.

⁴⁸ Jean Foucart, *Op. Cit.*, p. 29.

« fils de ... (pute), terme de mépris. Cela fait de lui un enfant conçu par la mère à travers une transgression des valeurs ; c'est-à-dire un enfant né hors des frontières du mariage. On se rappelle également son oncle Ngantsiala qui s'impose à l'enfant comme « père-côté-femme » en lui demandant d'oublier son père, d'oublier son « nom roupéen »⁴⁹.

Ces moments de violence vécus par le protagoniste mettent en relief la situation de bâtardise qu'il doit assumer. Le protagoniste devient alors un sujet bâtard qui n'a pas de lien et son corps s'assimile à un territoire sans repères géographique, culturel, et social. Son manque de repères le rend vulnérable et le transforme en une cible facile des deux côtés. C'est en cela que le protagoniste-métis de Lopes est une figure des frontières écartelé entre deux univers.

6.1.3. Perversion du corps ou l'auto-négation : *Si la cour du mouton est sale...*

Une autre forme de violence dont souffre le corps, en dehors du corps « mal blanchi » du métis, c'est la dépigmentation. La dépigmentation fait partie des procédés qui visent à mutiler, voire à porter atteinte à l'intégrité du corps. Le phénomène se définit, selon Antoine Petit, comme « une pratique par laquelle une personne, de sa propre initiative, s'emploie à diminuer ou faire disparaître la pigmentation physiologique de sa peau »⁵⁰.

Cet acte, qui se caractérise comme un rejet de la couleur de la peau, implique plus les femmes colonisées que les hommes. Un nombre important d'études dans le domaine des sciences sociales attestent à ce constat que le phénomène est beaucoup plus répandu chez les femmes que chez les hommes. Par exemple, une étude menée à Dakar sur la dépigmentation cosmétique par Antoine Mahe, Fatimata Ly et Ari Gounougbe, porte sur « trois cent soixante-huit »⁵¹ (368) participantes, qui sont toutes des femmes. Dans une autre étude menée sur la question, Margeret Hunter, estime que :

Although people in some cultures have tried to lighten their skin for centuries, recent data suggests that skin-bleaching is on the rise, particularly among educated, urban women in the Global South.⁵²

Ainsi, en dehors de la popularité de cette pratique chez les femmes, Hunter ajoute la dimension géopolitique, le Global South, qui fait allusion aux pays en voie de développement,

⁴⁹ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 179.

⁵⁰ Antoine Petit, « La Dépigmentation volontaire : tours et détours de la honte », dans *Champs psy*, Vol. 62, No. 2, 2012, pp. 153-164.

⁵¹ Antoine Mahe, Fatimata Ly, & Ari Gounougbe, « La Dépigmentation cosmétique à Dakar (Sénégal): facteurs socio-économiques et motivations individuelles » dans *Sciences sociales et santé*, Vol. 22, No. 2, 2004, pp. 5-33.

⁵² Margaret L. Hunter, « Buying Racial Capital: Skin-Bleaching and Cosmetic Surgery in a Globalized World », dans *The Journal of Pan African Studies*, Vol. 4, No. 4, 2011, pp. 142-164.

surtout les anciennes colonies. Comme le suggèrent Mahe et al, le phénomène de la dépigmentation « est une pratique courante en Afrique sub-saharienne »⁵³. Le constat est corroboré par Hunter qui, s'appuyant sur les travaux d'autres chercheurs comme Adebajo, (2002), Blay, (2009), Harada et al, (2001), et Lewis et al, (2009), signale que :

Skin-lightening, or bleaching, has reached epidemic levels in scores of nations around the globe, and especially in many African nations including Ghana, Kenya, Tanzania, Senegal, Mali, South Africa, and Nigeria.⁵⁴

Si le phénomène est très connu chez les femmes noires surtout des pays anciennement colonisés par la France, l'Angleterre et le Portugal, c'est à cause d'un facteur particulièrement lié à la colonisation. La rencontre coloniale et le programme d'assimilation font croire à certains colonisés que la couleur originelle de leur peau est une sorte de malédiction dont il faut se guérir. La guérison passe par la recherche de produits et moyens pour blanchir la peau. Frantz Fanon, dans son ouvrage *Peau noire, masques blancs*, estime :

Depuis quelques années, des laboratoires ont projeté de découvrir un sérum de dénégification; des laboratoires, le plus sérieusement du monde, ont rincé leurs éprouvettes, réglé leurs balances et entamé des recherches qui permettront aux malheureux nègres de se blanchir, et ainsi de ne plus supporter le poids de cette malédiction corporelle.⁵⁵

S'il faut en croire Fanon, il est possible de dire que ce programme de recherches scientifiques devient complice de celui d'assimilation culturelle pour pousser l'homme noir à se déposséder de ses valeurs. Ce faisant, on assiste à un prolongement du processus de la colonisation dans l'intérêt économique de ces institutions de recherches. On voit dans le système de consommation une volonté de mener le Noir à se déshumaniser comme le réitèrent Mahe et al :

[...] les utilisatrices de produits dépigmentants sont de façon quasi exclusive considérées comme des femmes « cherchant à ressembler aux Blancs », que ce soit par conformisme en quelque sorte « aveugle » vis-à-vis des canons de beauté occidentaux ou plus profondément du fait d'une perception dévalorisante de la peau noire.⁵⁶

Dès lors, le programme d'acculturation mis en place par les colonisateurs pendant la période coloniale pour amener les colonisés à abandonner leurs valeurs en vue d'adopter celles du colonisateur atteint son degré le plus élevé avec la décoloration de la peau pour se faire

⁵³ Antoine Mahe, Fatimata Ly, & Ari Gounongbe, *Op. Cit.*, p. 6.

⁵⁴ Margaret L. Hunter, *Op. Cit.*, p. 143.

⁵⁵ Franz Fanon, *Peau Noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, pp. 89-90.

⁵⁶ Antoine Mahe et al, *ibid*, p. 7.

socialement accepter. La pratique, qui est la valorisation de la beauté occidentale aux dépens de la beauté africaine, peut s'interpréter comme le triomphe de l'idéologie coloniale. Avec le règne de cette idéologie, le colonisé est censé passer outre les frontières de son propre Moi, transgresser ses propres normes pour se conformer aux normes de la société colonisatrice. Pour le Noir, la peau ou la couleur de la peau devient un obstacle et un élément d'exclusion. Il faut donc la transgresser afin de se libérer de ce malaise. Hunter insiste particulièrement sur cet acte de perversion et d'aliénation sociale, culturelle, et économique :

The practices of skin bleaching and cosmetic surgery are both body modifications designed to alter bodies of color in order to align them with globally dominant white and Anglo aesthetics. [...]. Several researchers have described the myriad reasons that individual people bleach their skin. In interviews, many people describe efforts to attract a high status spouse, increase self-esteem, or improve their job prospects as reasons for lightening their skin [...]. Although, I would not reduce all of these motivations to the pursuit of whiteness, I also acknowledge that efforts to attract a spouse and attain a better job through whitening take place in a context of white/light skin privilege.⁵⁷

Ainsi, pour Hunter, au-delà de toutes les raisons qu'on peut avancer pour l'acte de dépigmentation, surtout celle qui fait croire à l'individu et son ouverture sur le monde, son acceptation par l'Autre, se trouve un discours social et économique aliénant qui vide la pratique de toute volonté individuelle. En littérature (francophone africaine), c'est un phénomène qui n'échappe pas à la plume des écrivains.

Déjà avec les écrivains de la négritude des années avant les indépendances, on note la condamnation de la volonté de certains colonisés de chercher à ressembler au colonisateur. David Diop évoque la question dans son poème « *Le Renégat* » :

Mon frère aux dents qui brillent sous le compliment hypocrite/
Mon frère aux lunettes d'or/
Sur tes yeux rendus bleus par la parole du Maître [...]/
Tu nous fais pitié/
Sur ton front serein de civiliser [...] /
Fais rougir un visage blanchi par les années d'humiliation et de mea culpa [...].⁵⁸

Bien que le poète n'évoque pas de manière explicite la question de dépigmentation⁵⁹, c'est toute la problématique de déracinement qui est abordé dans ces vers. Le personnage, que Diop désigne de « frère » suggérant que celui-ci est de la même race que lui, dénie son origine pour se faire occidentaliser. L'acte s'assimile à la transgression des valeurs sacrées de sa patrie.

⁵⁷ Margaret L. Hunter, *Op. Cit.*, p. 157-158.

⁵⁸ David Diop, « *Le Renégat* », *Coup de pilon*, Paris, Présence africaine, p.19.

⁵⁹ Un autre poète qui aborde le sujet est Léon-Gontran Damas dans *Pigments Névralgies*, Paris, Présence africaine, 1937.

Au fait, la désacralisation se situe dans le fait de refuser la terre natale, de renier les frontières de sa personnalité en se transformant en Occidental. Pourtant, cette volonté de la part du colonisé de tourner le dos à la patrie ne signifie pas pour autant qu'il est admis dans ce territoire de l'Autre tant désiré.

Dans *Si la cour du mouton est sale...*, Florent Couao-Zotti, s'en prend à cette forme de rejet des territoires et limites du corps auquel s'adonnent certains personnages, surtout féminins, que le récit prend ici pour cible. Le récit des protagonistes Rokya et Sylvana est marqué notamment par la perversion qu'elles font subir à leur corps de jeune femme. Cette perversion se caractérise, comme le soulignent Mahe et al, par « l'application, généralement sur tout le corps, d'un ou, plus souvent, de plusieurs »⁶⁰ produits chimiques pour s'éclaircir la peau⁶¹. Le texte porte un témoignage de ce fait à travers le regard d'un des protagonistes :

Le jeune homme vit au fond du bar, à côté de la porte menant vers les toilettes, une femme à la peau Michael Jackson, la tête enfoncée dans une perruque dont les dreadlocks coulaient furieusement sur ses épaules. Elle le fixa avec son sourire coca-cola.⁶²

Avec cette allusion à Michael Jackson, l'auteur fait voir que le phénomène n'est pas limité aux femmes mais aussi s'étend aux hommes. En plus, la comparaison sort la pratique hors des frontières du territoire de la protagoniste et en fait un phénomène global. Au fait, « la peau Michael Jackson⁶³ » fait allusion à un phénomène déjà connu chez l'artiste noir américain qui, n'étant pas fier de son corps, subit une chirurgie esthétique pour la transformer. L'acte de l'artiste est attribué, selon certaines études, à une « auto-détermination strictement individuelle de l'aspect de son corps et de ses signes d'appartenance identitaire » (Petit 2012). Pour d'autres, l'acte de ressembler au Blanc s'inscrit dans un cadre de recherche d'un capital symbolique⁶⁴ (Bourdieu 1994) qui fait allusion à la position sociale (prestige, honneur, reconnaissance sociale). Retraçant l'histoire de l'artiste afro-américain, Sylvie Laurent, dans une étude,

⁶⁰ Antoine Mahe et al, *Op. Cit.*, p.8.

⁶¹ Il est à noter qu'il existe plusieurs désignations du phénomène dans différents milieux. En anglais on parle de « lightening, bleaching ou whitening » (Petit, 2006 : 19). En français, la pratique est connue sous les noms de « dépigmentation volontaire » (en France), « Xessal » (Au Sénégal), « décapage » (au Cameroun), « dorot » (au Niger), « maquillage » (au Congo), « tôlerie peinture » (au Togo) (M'Bemba-Ndoumba, 2004: 15).

⁶² Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p. 32.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Selon Pierre Bourdieu, le capital symbolique désigne « [...] n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré », *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p.161.

caractérise Jackson de « star devenue montre »⁶⁵ à travers la quête de blancheur. La description que fait Couao-Zotti de ses personnages femmes révèle chez celles-ci cette image qui les rend méconnaissables :

Rokya n'était pas en robe de chambre. Elle portait juste une culotte [...] offrant à voir, en transparent, les lignes de ses seins nus. Ses pieds, [...] affichaient une couleur plus sombre que le visage, avec des vergetures et des taches de léopard, dans la pure tradition des femmes Fanta-Coca.⁶⁶

De ce fait, l'écriture de Couao-Zotti, rejette le complexe d'infériorité qui mène à l'acte de dépigmentation. La base de ce complexe s'explique par le fait que le territoire du corps de la couleur noire n'a pas les mêmes valeurs que le corps blanc. Ainsi, se dépigmenter, c'est se revaloriser aux yeux de l'autre. Avec cet acte, les personnages de Couao-Zotti procèdent à l'altération de leur Moi avec un autre Moi. La violence que les jeunes filles font subir à leur corps, constitue une forme de racisme du noir contre le noir, une dénégaration où celles-ci sont dans le rejet de leur propres corps. Or, ce fait qui mène ces personnages à refuser leur corps pour le compte de l'Autre, ne les transforme pas en ce corps voulu. Le narrateur porte à la connaissance du lecteur qu' :

Elle avait beau laver plus blanc en se décapant la peau ; [...] D'ailleurs, pour lui faire honte de son entêtement à vouloir laver plus blanc, on l'avait surnommée *Naira face*.⁶⁷

Le terme « *Naira face* » est expliqué en glossaire comme « femme qui se décape la peau et dont le teint ressemble aux billets couleur arc-en-ciel de la monnaie nigériane » (p.200). Cette expression, tout comme celles de « Fanta-cola » et de « femme Michael Jackson » font de ces jeunes femmes des personnages qui outrepassent la limite de leur peau dans l'espoir d'accéder au territoire de la peau blanche. Cependant, en le faisant, celles-ci se soustraient de leur espace et rétrécissent leurs propres limites. Ce qu'elles croient gagner, elles le perdent auprès des leurs aussi bien que des autres.

⁶⁵ Sylvie Laurent, « Il Était une fois Michael Jackson », *La Vie des idées*, mis en ligne le 29 juin 2009, consulté le 23 Juin, 2017, URL : www.laviedesidees.fr

⁶⁶ *Ibid*, p. 138.

⁶⁷ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p. 139.

6.2. Autorités postcoloniales et transgression du corps

6.2.1. Transgression de l'espace du sujet postcolonial

Au lendemain des indépendances des pays africains, (autour des années 1960 pour la plupart des pays), on assiste au remplacement des autorités coloniales par des autorités locales. Ce fait s'inscrit bien dans la caractérisation que Frantz Fanon fait du processus de la décolonisation comme « le remplacement⁶⁸ d'une « espèce » d'hommes par une autre « espèce » d'hommes »⁶⁹. Ce processus mène les sociétés anciennement colonisées à passer d'une étape de leur histoire à une autre, d'un 'ancien' ordre à un 'nouvel' ordre. Fanon ajoute encore à cet égard, que ce processus qui « se propose de changer l'ordre du monde, est [...], un programme de désordre absolu »⁷⁰. On remarque que le désordre dont parle Fanon, ne se limite pas seulement à la période du remplacement. C'est un phénomène qui s'applique également à un avant (la période de la colonisation) et un après (la période postcoloniale).

Le désordre de la période postcoloniale se remarque par des excentricités immédiatement après la prise de pouvoir des autorités locales. *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma est l'une des premières œuvres à mettre en relief le chaos qui catégorise la société postcoloniale. La narration met en scène un Prince Malinké, Fama Doumbouya, qui, au lendemain des indépendances, se retrouve ruiné et n'a qu'un seul bien en sa possession, la carte d'identité du Parti unique du pays. Jean-Norbert Vignondé, dans son article sur le théâtre en Afrique noire publié dans la revue *Palabres*, aborde la question du nègre au pouvoir et montre comment la prise de pouvoir par le Noir ne va pas redessiner de manière très claire les contours du corps social⁷¹. Ainsi, avec les autorités locales au pouvoir s'ensuivent la torture et des exactions qui poussent les gens à sortir des frontières de ces pays qui deviennent un espace carcéral.

Comme on le constate, le phénomène de la violence, qui constitue un motif majeur de la production littéraire africaine, est nourri, dans cette période postcoloniale, par les réalités de l'Afrique indépendante, notamment celles qui concernent la gestion du pouvoir. Des œuvres

⁶⁸ Il est à remarquer que ce désordre absolu qui caractérise le processus de la décolonisation se limite principalement à un remplacement au niveau de la superstructure où un groupe d'autorités locales prend la place des autorités coloniales laissant les institutions majeures (les institutions bancaires, les mines, les industries etc.) qui soutiennent l'économie dans les mains de compagnies de l'Occident.

⁶⁹ Frantz Fanon, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Voir : Jean-Norbert Vignondé, « Le Théâtre en Afrique noire », dans *Palabres* Vol. II, N°. 1&2, 1998, pp. 7-13.

comme *Main basse sur le Cameroun* (1972) de l'écrivain camerounais, Mongo Béti, et l'œuvre romanesque du Guinéen, Mohamed Alioum Fantouré, surtout *Le Cercle des tropiques* (1973), *Le Récit du cirque de la vallée des morts* (1975), *L'Homme du troupeau du Sahel* (1979) et *Le Voile ténébreux* (1985), sont des représentations des régimes tyranniques de certains chefs d'État africains à travers des personnages tels que le Messie Koï, et le Rhinocéros-Tacheté. La figure des guides providentiels tels qu'on les trouve dans *La Vie et demie* (1979), celle de Bwakamabe Na Sakkade dans *Le Pleurer-rire*, (1982), et de Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) sont des mises en scène des instances de la violence politique qui marque la période postindépendance. L'effet négatif que cette violence a sur le peuple anciennement colonisé trouve également son expression dans des textes tels que, *Temps des chiens* (1999) et *L'Invention du beau regard* (2004) de Patrice Nganang où sont mises à nu la souffrance et l'oppression que subit le peuple. C'est cette situation qui mène Sewanou Dabla, dans *Nouvelles écritures africaines*, à décrire la période comme celle des

[...] obsessions des foules figées dans des croyances caduques, le délire des guides dévorés par leur mégalomanie, [...] situation conflictuelle des jeunes contestataires [qui] s'expriment dans un espace entièrement dominé par le mal [...] peinture de la violence et de la souffrance [...].⁷²

La situation n'est tout à fait pas différente sur la scène littéraire haïtienne où nombre d'écrivains expriment leur dégoût de la violence excessive qui a caractérisé le régime des Duvalier. Pour mettre en relief cette violence, la fiction haïtienne met en œuvre soit ces figures de la dictature ou leurs victimes comme on le voit dans des œuvres de Gérard Etienne, *Le Nègre crucifié* (1970), et *Paysages de l'aveugle* (1977) d'Émile Ollivier, récits des victimes des tortionnaires de François Duvalier. Les auteurs brossent un tableau horrible de terreur, et de peur de la période des Duvalier où les gens vivent dans l'anonymat, dans la précarité totale. Même si on n'est pas sous l'emprise de ces 'briseurs de rosée', la seule peur de tomber dans leur main est déjà une sorte de violence. L.F. Hoffmann situe ce contexte de terreur par rapport à la figure de Duvalier :

Si la figure littéraire de François Duvalier est celle d'un ogre ubuesque et caricatural, c'est qu'elle est à proprement parler l'effigie épouvantable de l'égoïsme et de la veulerie collective que perçoivent et dénoncent ceux qui ont le courage de ne pas fuir la vérité.⁷³

⁷² Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.128.

⁷³ *Ibid*, p. 333.

Comme on peut le remarquer, le nom des dictateurs comme Papa Doc (François Duvalier) et Baby doc (Jean-Claude Duvalier) ne s'associent plus à des personnes, mais plutôt à des époques, ce qui fait qu'il y a une sorte de torture morale quand ces noms sont mentionnés. C'est dans ce contexte traumatique qu'a lieu la transgression de la liberté individuelle, transgression qui s'exprime par la dépersonnalisation. Autrement dit, la période Duvalier aussi bien que celle de la postindépendance des pays africains, se caractérise comme une période où l'individu n'a plus d'existence. C'est dans cette perspective que l'étude se propose d'aborder, dans cette section, les œuvres du corpus. Il sera question d'examiner en quoi le corps et l'espace des protagonistes dans *Mûr à crever*, *Un alligator nommé Rosa* et *Les Aubes écarlates* sont victimes du phénomène de l'oppression dictatoriale et des conflits inter-ethniques qui caractérisent la violence postcoloniale.

6.2.2. Le corps sous la dictature : *Mûr à crever* et *Un alligator nommé Rosa*

Les deux romans, *Mûr à crever* de Franketienne et *Un alligator nommé Rosa* de Marie-Célie Agnant, sont, parmi les œuvres du corpus, celles qui abordent explicitement la question de la dictature des Duvalier. Mais chacun des auteurs aborde le sujet dans un contexte spécifique, ce qui fait que les perspectives selon lesquelles se présentent le phénomène de la dictature et son abus de l'espace du corps, se révèlent un peu différentes. Dominique Maingueneau rappelle, dans son ouvrage, *Le Contexte de l'œuvre littéraire* que :

Chaque œuvre constitue un univers clos, incommensurable à tout autre, en qui s'opère une double réconciliation : entre la conscience de l'auteur et le monde, mais aussi entre l'extrême subjectivité de l'auteur et l'universalité de son époque.⁷⁴

C'est donc par rapport au contexte auquel répondent ces œuvres que *Mur à crever* présente un univers de la dictature duvaliériste qui diffère de celui d'*Un alligator nommé Rosa*.

6.2.2.1. *Mûr à crever*

Le texte de Franketienne est publié en 1968 dans le feu même de la dictature de François Duvalier. L'auteur, n'ayant pas quitté Haïti pendant le régime dictatorial, parlait alors de la dictature sous la dictature. Par conséquent, il y a une sorte de censure psychologique qui s'instaure dans le processus de l'écriture et qui pourrait empêcher l'écrivain de voir les choses et de les dire telles qu'elles sont. Cette violence psychologique qui définit le contexte dans lequel Franketienne écrit, explique pourquoi il ne pourrait pas écrire sur la violence duvaliériste

⁷⁴ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 5.

de manière frontale. D'ailleurs, Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky, consacrent la deuxième partie du collectif : *Écrire en pays assiégé*, à l'écriture de la terreur où elles citent, dans l'introduction, Franketienne, parmi les « auteurs qui ont à la fois vécu au pays même la terreur des dictatures Duvalier et des régimes subséquents et écrit sur cette expérience, soit directement, soit de façon oblique »⁷⁵. Il est ainsi possible d'alléguer que l'atmosphère de violence et de censure mentale dans laquelle Franketienne écrit *Mur à crever* est déjà une transgression de sa liberté (d'expression), voire de son espace de discours.

Cette violation de la liberté de l'écrivain se remarque dans la conception des personnages, Raynand (le lecteur fictif) et Paulin (l'écrivain fictif) qui sont la mise en scène du Moi de Franketienne lui-même. L'auteur inscrit ces protagonistes, visiblement déboussolés, dans un contexte qui ne leur permet pas de se prononcer explicitement sur la situation socio-politique troublante qu'ils vivent. Le narrateur nous fait part par exemple d'un des cas où :

Raynand se releva [...]. Sa poitrine convulsait. C'était comme s'il étouffait dans un habit de cosmonaute. Ou plutôt dans un scaphandre en acier. Il s'asphyxait dans un espace plein de pieuvres qui resserraient leur étreinte autour de son buste. Ses poumons étaient dans un étau de fer [...] il venait de découvrir, par une expérience douloureuse, qu'il avait le cerveau malade, le cœur instable et l'esprit dérangé par de graves aliénations frisant la schizophrénie.⁷⁶

La citation évoque la situation d'un mauvais rêve duquel sort le protagoniste pour se retrouver dans un état de perte de contrôle total de son corps. S'assimilant à un faux espoir, le mauvais rêve est l'expression de la désillusion et de la perte de soi dans lesquelles se retrouve l'individu sous la dictature comme le montre encore le je-narrateur :

J'ai traversé marécages, fleuves en crue [...] j'ai couru toute une nuit. À l'aube je n'ai retrouvé que moi, cadavre de fou sans tête, sans cœur dans une grande brouette d'immondices.⁷⁷

Il est évident que le narrateur évoque une situation de pression et d'oppression que subit le corps du protagoniste mais évite de faire référence au régime même qu'on croit être responsable de cet univers carcéral. Certes, n'ayant pas pris de distance par rapport à l'action de la violence qu'il cherche à condamner, Franketienne se réfugie dans la technique de la spirale comme un moyen de contourner l'interdit. L'auteur mène son protagoniste, Paulin, à se concentrer sur cette nouvelle esthétique de la spirale qui procède d'une permutation de tous les

⁷⁵ Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky, « Écrire la terreur/Writing Terror », dans *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 191.

⁷⁶ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 23.

⁷⁷ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 150.

genres et toutes les formes d'expression aux dépens de la narration dite linéaire. Ce faisant, la violence de la dictature se dissout dans cette esthétique de la spirale aussi bien que dans d'autres thèmes que le narrateur aborde comme celui de la religion :

Au séminaire, je communiais chaque dimanche à la messe de sept heures. Au lieu de m'apprendre qu'il s'agissait là d'une cérémonie purement symbolique, les professeurs préférèrent ancrer dans ma tête d'enfant l'idée d'un Dieu enfoui quelque part à l'intérieur de l'hostie. Et je devais avaler le pain divin avec précaution, sans qu'il frôlât mes dents. Il contenait la chair et le sang du Christ.⁷⁸

Il est évident ici que le système dictatorial est devenu une nouvelle religion qui s'empare de la liberté fondamentale de l'individu. Pourtant, l'auteur de *Mûr à crever*, par sa proximité avec l'événement et la censure morale qui en dérive, atténue son discours en faisant des thèmes autres que la dictature le point central de son récit. Avec cette technique narrative, Franketienne se retient de nommer la réalité même qui opprime ses protagonistes et par conséquent, il détourne l'attention du pouvoir duvaliériste de l'intention de l'œuvre. Franketienne, dans une interview accordée à Jean Jonassaint, révèle que :

Le livre a paru en 1968, six ou huit mois avant ce qu'on appelle le grand *ratiboisage* de Duvalier. Duvalier a *ratiboisé*, comme on le dit, les secteurs progressistes, un grand balayage où pas mal de militants rentrés au pays ont été assassinés, fusillés. On a vécu pratiquement l'angoisse quotidienne. Je ne me suis pas caché, du fait qu'à l'époque, le livre n'a pas été perçu par le pouvoir comme une création subversive, peut-être parce que les gens du pouvoir ne s'étaient pas mis en tête, [...], qu'il pouvait être possible de jouer avec le feu. C'est peut-être pourquoi le livre a été lu tout à fait au premier degré. On s'est arrêté à l'anecdote, on n'a pas pénétré le texte.⁷⁹

Comme on le voit, l'auteur éprouve un sentiment de peur qui l'amène à dissimuler l'objectif de son œuvre. Or, ce sentiment de peur peut se voir en lui-même comme une violation de la liberté fondamentale de l'individu. La peur de ne pas pouvoir s'exprimer librement implique le fait de ne pas exister. En effet, dans *Mûr à crever*, la non-existence de l'individu haïtien s'exprime par la violence que subit l'être ou son esprit, une violence passive qui mène à la torture psychique, mais aussi à l'inaction quotidienne du corps.

L'inaction du corps individuel symbolise également celle du corps social ou la communauté. Awah Mfossi, dans sa thèse de doctorat, *Poétique de la communauté dans les fictions francophones de la déterritorialisation*, part des considérations théoriques de

⁷⁸ *Ibid*, p. 69.

⁷⁹ Jean Jonassaint, « D'un exemplaire créateur souterrain : entretien avec Franketienne », dans *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, pp. 257-283, p. 262-263

Ferdinand Tönnies⁸⁰ pour définir la communauté comme « un groupe social dont les membres vivent ensemble et partagent des intérêts communs », mettant en exergue, « une idée de collectivité, d'association, de corporation et même de coopération »⁸¹. L'acceptation que nous gardons de corps social est celle d'un ensemble d'individus qui partagent un espace commun, une expérience commune et interagissent entre eux dans leur vécu quotidien.

L'atmosphère de violence dans laquelle opère le sujet haïtien sous la dictature de la période des Duvalier, ce qui nécessite le recours chez Franketienne à une esthétique qui atténue les abus du système, évoque la paralysie de la société haïtienne face au duvaliérisme aussi bien qu'à d'autres systèmes répressifs. Le narrateur nous donne une image de cette passivité qui rend l'ensemble du corps social improductif :

Nous avons vécu si longtemps dans une aire enténébrée que nous ne savons plus en quoi le rêve se distingue du réel ni la cécité du sommeil. Nos paupières sont cousues de fil invisible. Progéniture au visage sans yeux. Ne pouvant et ne voulant rien, que valons-nous vraiment ?⁸²

L'extrait révèle l'inertie du corps social représenté par le pronom « nous » et l'adjectif possessif « nos » qui impliquent la collectivité. L'inaction du corps est liée, soit à son état stagnant ou à son incapacité de percevoir sa propre réalité. La passivité dans laquelle se meut la société mise en scène par Franketienne la caractérise déjà d'une société 'zombie'.

Le concept de *zombie* renvoie littéralement, selon Maximilien Laroche, à « l'idée d'un mort-vivant [...] qui continue d'habiter la terre, de fréquenter les vivants »⁸³. Cela fait du zombie un être sans espace, il n'existe ni dans l'espace des vivants ni dans celui des morts. De ce fait, la figure du zombie, est comparable à un mort qui n'est pas complètement mort et qui continue de visiter l'espace des vivants. Il peut être considéré comme serviteur des morts et des vivants, phénomène à partir duquel, selon Laroche, « prend naissance le mythe du zombie »⁸⁴. Dans les traditions africaine et haïtienne, ce mythe consiste, comme l'observe Jean-Baptiste Roumain, en la croyance en l'existence d'une âme, qui « récemment libérée de son support peut être captée au moyen de rites connus des spécialistes et réemployée à des fins multiples

⁸⁰ Ferdinand Tönnies est un philosophe et sociologue allemand du XIXe siècle connu pour ses travaux sur la notion de communauté. On peut se référer sur cette question de communauté, à son ouvrage *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, 1922, Trad. Joseph Leif, Paris, PUF, 1977.

⁸¹ Awah Mfossi, *Poétique de la communauté dans les fictions francophones de la déterritorialisation*, thèse de doctorat, Université de Calgary, 2012, inédite, p. 36

⁸² Franketienne, *Op. Cit.*, pp. 163-163.

⁸³ Maximilien Laroche, « Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 9, No. 3, Special Issue : *Black African Littérature*, 1975, pp. 479-491, p. 482.

⁸⁴ *Ibid.*

[...] »⁸⁵. Cette pratique, tout en réaffirmant la frontière floue qui existe entre la vie et la mort, fait de la figure du zombie un pont entre les deux espaces, la vie et la mort.

Le zombie devient un actant important dans la littérature, surtout haïtienne. On le retrouve par exemple dans *Veillée* (1956) de Magloire St-Aude, *Les Affres d'un défi* (1979) de Franketienne, *Zombi blues* (1996)⁸⁶ de Stanley Péan et dans *Pays sans chapeau* (1996) de Dany Laferrière. Ce qu'il y a à remarquer chez ces auteurs, c'est qu'au-delà de toutes autres représentations, c'est l'aspect symbolique du zombie dans la société haïtienne qui est mise en œuvre. Dans ces œuvres, la figure du zombie devient la métaphore d'un peuple qui dort. Comme le souligne Laroche :

Et désormais ce mort redevenu vivant, mais d'une vie sans véritable autonomie, une vie larvaire, est la propriété de celui qui l'avait tué. Il est donc enchaîné à ce maître pour lequel il est réduit à travailler. [...]. Le zombi demeure dans cette zone brumeuse qui sépare la vie de la mort. Il se meut, mange, entend, parle même, mais n'a pas de souvenir et n'est pas conscient de son état. Le zombi est une bête de somme que son maître exploite sans merci, le forçant à travailler dans ses champs, l'accablant de besogne, ne lui ménageant pas les coups de fouet et ne le nourrissant que d'aliments insipides. L'existence des zombi vaut, sur le plan mythique, celle des esclaves de Saint-Domingue.⁸⁷

Par ailleurs, il faut noter que les auteurs haïtiens ne se contentent pas seulement de mettre en scène un peuple en état d'inertie à travers la métaphore du zombie, mais c'est surtout la question de la révolte du peuple qui les préoccupe. Cette figure qui est, comme le précise encore Laroche, « symbole de l'esclavage, de l'être aliéné, dépossédé de sa volonté [...] »⁸⁸, finit par résister à cette situation après avoir goûté du sel ou un plat qui contient du sel. Le sel, qui est symbole de la prise de conscience, mène les zombies à franchir la frontière de leur léthargie et dans leur nouvel état de lucidité, renverse l'ancien ordre.

C'est dans ce contexte de *zombie* que Franketienne évoque, dans *Mûr à crever*, la société qu'il désigne de « corps noyés » (p.164), « les damnés de la terre » (p.170), de « peuples asservis » (p.174). Cette situation d'aliénation s'illustre surtout dans d'autres textes de l'auteur comme *Les Affres d'un défi*. Le narrateur de ce texte nous fait part d'une des séances de dialogue entre le maître des zombis, Saintil, et les zombis :

Bande de zombis ! Vous n'avez plus d'âme, et votre corps ne vous appartient plus.

⁸⁵ Cité par Maximilien Laroche, *Op. Cit.*, p. 482.

⁸⁶ Stanley Péan, *Zombi blues*, Montréal, Éditions de la Courte échelle, 1996, 285 p.

⁸⁷ Maximilien Laroche, *Ibid*, p. 483.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 487.

— Oui ouan ! Oui ouan ! Oui ouan !
 — Baissez la tête. Désormais, vous ne regarderez que vos orteils.
 — Oui ouan ! Oui ouan ! Oui ouan ! [...]
 — Je suis le chef omnipotent de la région. Ma voix a déjà pris possession de votre âme et de votre corps. Vous n'arriverez jamais à rompre la chaîne qui vous relie à l'ancre de fer.
 — Oui ouan ! Oui ouan ! Oui ouan !
 L'usage du sel vous est formellement interdit. Seule Sultana est autorisée à vous servir vos repas. Seule Sultana est autorisée à vous donner à boire. Malheur à celui-là qui, par égarement, aurait goûté à un grain de sel.
 — Oui ouan ! Oui ouan ! Oui ouan !⁸⁹

Ce que Franketienne semble mettre en relief, c'est l'inexistence même du peuple haïtien. C'est dire qu'il n'y a plus de frontière entre la mort et le corps social sous l'emprise du dictateur représenté par le personnage de Saintil dans *Les Affres d'un défi*. Dans *Mûr à crever*, en dehors de la dictature qui est une forme d'oppression intérieure, Franketienne évoque la question de l'occupation du territoire haïtien par les forces américaines (1915-1934) :

Les anges se transforment au crépuscule en bêtes effrayantes. Cornues au front. Griffes crochues [...]. Leurs bâtons de messenger sont devenus des fourches menaçantes. Ils vocifèrent une langue hachée, gutturale [...]. En ne cachant pas leur envie de chair fraîche.⁹⁰

L'auteur de *Mûr à crever* procède à l'évocation d'une série d'événements oppressifs dont est victime le corps social haïtien depuis le commerce triangulaire. Ainsi, en situant le récit de l'occupation américaine au centre d'une histoire qui se raconte dans le feu de la dictature de François Duvalier, l'auteur semble rappeler au peuple haïtien la nécessité de se réveiller et de résister à l'acte de violation et du vol de son espace comme il l'a déjà fait pendant la période de l'esclavage. Comme il se donne à lire dans le texte, que ce soit avec l'occupation, la religion chrétienne, et surtout la dictature, la violence faite au corps passe par une forme d'interdiction ou l'autre contre laquelle l'auteur amène ses protagonistes à se révolter :

Peuples asservis ! Détruisez le paravent qui vous barre la rue ! Et vous comprendrez mieux. Peuples rebelles ! [...] ne mettez point vos boucliers. N'acceptez pas la servitude. Ne vendez pas non plus votre âme. [...] Brisez les chaînes ! Renversez les barrières ! Dénouez les barbouquettes !⁹¹

À l'instar des deux réalités qui nourrissent l'existence du zombie en tant que mort-vivant, le corps collectif haïtien est caractérisé par deux réalités. D'un côté, il est, depuis la période de l'esclavage, victime de situations écrasantes et aliénantes qui lui volent son identité

⁸⁹ Franketienne, *Les Affres d'un défi*, Port-au-Prince, Vent d'ailleurs, 2010, p. 12.

⁹⁰ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 166.

⁹¹ Franketienne, *Op. Cit.*, p. 174.

et existence aux dépens d'un intérêt autre. D'un autre côté, c'est un corps qui a la capacité de résister et de survivre à tout acte de transgression qui peut être porté contre lui. Ainsi, ce que l'on pourrait appeler métaphoriquement le corps haïtien, se présente comme un espace de l'entre-deux où coexistent deux forces opposées ; la faiblesse de succomber à l'aliénation et la volonté de résister. Le peuple comme corps social, totalement disloqué, cherche à se reconstituer. Le processus de reconstitution consiste au rétablissement de son existence, de ses structures morale, sociale, éthique. Mais ce dualisme du corps (individuel et social) trouve sa meilleure expression dans le roman de Marie-Célie Agnant.

6.2.2.2. *Un alligator nommé Rosa*

Dans leur étude sur la mémoire dans la littérature et plus spécifiquement la question du trauma, Angelica Staniloiu et Hans Markowitsch allèguent que le fait de quitter le lieu et le contexte culturel d'un événement pour un autre, permet à la victime de re-contextualiser les faits pour pouvoir mieux les exprimer :

Moving from one culture to another can in fact shape trauma perception and conceptualization. Living in a society that incites awareness [...], may help survivors [...]. The event is now evoked, emotionally evaluated and re-encoded in a new context.⁹²

La séparation de Marie-Célie Agnant, la romancière d'*Un alligator nommé Rosa*, du lieu du trauma, Haïti, lui permet de mieux le représenter. Au fait, le contexte canadien et le temps qui sépare la fin de la période Duvalier et la publication du roman permettent à la romancière de faire des recherches dans des archives sur le régime des Duvalier mais précisément sur son personnage Rosa, une figure emblématique du duvaliérisme, comme elle l'indique dans la postface⁹³ du roman. C'est ce qui explique le rapport très poussé que la fiction entretient avec la réalité⁹⁴. En dehors du réalisme, cette distance spatio-temporelle qui sous-tend la publication de l'œuvre permet au personnage d'Antoine plus d'objectivité dans la traque de son passé et de son bourreau, Rosa.

Si la violence qui nie à l'individu son existence s'exprime de manière plus passive chez Franketienne, chez Marie-Célie Agnant par contre, la non-existence du corps est la

⁹² Angelica Staniloiu et Hans J. Markowitsch, « Dissociation, Memory and Trauma Narrative », dans *Journal of Literary History*, Vol. 6, No. 1, 2012, pp. 103-130.

⁹³ Marie-Célie Agnant, « En guise de remerciement », *Un alligator nommé Rosa*, *Op. Cit.* p. 237-239.

⁹⁴ C'est une perspective qu'explique Jacques Dubois dans son livre, *Les Romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.

conséquence de la violence subite qui lui est faite. Presque tous les personnages d'Agnant s'inscrivent dans cette espèce d'évanescence du corps :

Ruth Emeri, le joyau le plus précieux du quartier des Bois patate. Soutient de famille, cinq frères et sœurs à charges, une mère malade, un père mort depuis longtemps, [...] Comme tu vois il existe deux Ruth Émeri. La première est parée pour un bal : robe à crinoline, [...]. Et celle-ci, c'est ta création : Ruth Émeri, deux années plus tard, défigurée, brûlée au vitriol parce qu'elle eut le malheur d'être courtisée par trop d'hommes, parmi lesquels un certain Maximilien Adolphe, qui fut, dit-on, pendant longtemps, esclave et jouet de Rosa Bosquet.⁹⁵

Ici, le protagoniste, Antoine, met explicitement le doigt sur l'acte de violence que subit la victime, Ruth Émeri, et dont Rosa est responsable. La citation, de ce fait, met en évidence non seulement la femme (Ruth Émeri) comme cible mais surtout (Rosa Bosquet) comme source de la violence. Si l'étude de Myriam J. A. Chancey, « "No Giraffes in Haiti" : Haitian Women and State Terror »⁹⁶, démontre que les femmes, dans l'histoire d'Haïti, ont été généralement victimes de violence, Marie-Célie Agnant, dépasse cette position pour insister sur l'active participation des femmes dans l'appareil d'exaction du régime. Ainsi, l'exercice de la violence (domaine que l'on croit spécifiquement réservé aux hommes) franchit ses frontières et brouille les catégories entre bourreaux et victimes, hommes et femmes. C'est à cet égard qu'Antoine confronte Rosa avec les photos de la victime qu'il prend le soin de chercher pour lui montrer comment son acte, qui est au fait celui du régime qu'elle représente, désapproprie les individus de leur être. En effet, à travers les éléments de preuve que présente Antoine, on voit comment, par la torture psychologique et physique, l'individu est empêché d'être lui-même, et son corps devient le lieu où est mise en jeu la passion de violence qui anime l'esprit des activistes du régime des Duvalier :

[...] le corps écartelé d'un jeune homme : nu, méconnaissable [...] Son cadavre est demeuré la proie du soleil et des mouches pendant plusieurs jours. Au dos de la photo, une inscription sommaire : « [...] Le corps du traître a viré du gris au mauve. » Dans le langage des bourreaux, les victimes sont des traîtres.⁹⁷

Avec l'évocation explicite de ces actes de violence qui privent l'individu complètement de son corps et territoire, il est possible de remarquer que la romancière situe la femme-bourreau au cœur de l'action pour montrer comment, censée assurer la continuité de la société,

⁹⁵ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p.97.

⁹⁶ Myriam J. A. Chancey, « "No Giraffes in Haiti": Haitian Women and State Terror », dans Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky, *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2004, pp. 303-321.

⁹⁷ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 97.

elle en facilite au contraire la discontinuité. Agnant semble évoquer, à travers la figure de la femme bourreau destructrice, l'image d'une mère qui dévore ses enfants⁹⁸, ce qui renvoie à celle d'une société (haïtienne) qui se détruit elle-même. Le corps social traverse donc une crise que la romancière met en relief par le biais de l'acte d'auto-dévoration du personnage de Beatrice :

Puis vint le petit matin et, avec lui, la folie de Beatrice. Accroupie, près de moi, elle pinçait la peau, se grattait le corps couvert de croûtes et de cicatrices. Elle détachait avec application des lambeaux de sa chair, récoltait les vers, mettait le tout dans sa bouche, mâchait longuement puis avalait en disant que c'était là nôtre seule chance de ne pas disparaître [...]. Beatrice se trouve encore quelque part enfermée dans cette maison de santé, un asile [...]. Elle ne reconnaît personne, porte en permanence des gants épais. C'est paraît-il, le seul moyen pour l'empêcher de se dévorer elle-même.⁹⁹

Agnant semble se servir de cette image pour mettre l'accent sur l'autodestruction de l'espace haïtien. Ce n'est plus la violence de l'envahisseur comme ce fut le cas dans le passé pour le peuple haïtien, notamment avec l'esclavage et l'occupation américaine, mais une violence générée par le peuple lui-même et qui la gangrène de l'intérieur.

En effet, les frontières de l'acte de violence que décrit Agnant semble s'étendre à l'infini. Si dans un premier temps les bourreaux du régime des Duvalier sont perçus comme la source de la violence, ceux-ci deviendront par la suite la cible de leur propre acte ; les bourreaux deviennent victimes de leurs victimes. De ce fait, ils subissent les conséquences des actes qu'ils ont posés de par le passé sous un régime qui les protégeait. La question que le protagoniste Antoine pose à Rosa : « t'est-il déjà arrivé d'être revisitée, [...], n'as-tu jamais été revisitée par les regards implorants de tes victimes ? » (p.88), met Rosa au prise avec sa propre mémoire. Cette question a le mérite de confronter Rosa avec elle-même, de la traumatiser à son tour. En effet, l'apparition d'Antoine dans la maison de Rosa, peut se traduire comme le retour d'un fantôme d'autant plus qu'il porte le nom de son père, celui-là même que Rosa a fait tuer :

[...] Il prend la lampe, la rapproche d'une photo. – Regarde bien, Rosa, tonne-t-il, le visage de cet homme : front altier, regard franc, un rien mélancolique, pensif, mais serein. Tu connais son nom, Antoine Guibert. Ici, c'est ma mère, Gabriela. On la disait volcanique, passionnante et surtout généreuse, expansive [...]. Ici ma

⁹⁸ Denise Paulme, dans son livre *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, (Paris, Gallimard, 1976), un essai anthropologique, aborde, dans le conte, cette question de l'image et le rôle de la femme, à la seule différence que ce qui se passe dans le roman d'Agnant est un rapportage des événements de la réalité puisque la romancière elle-même a fait tout un travail de recherche historique sur ce roman qui n'est pas seulement de la fiction mais la représentation d'une histoire vécue

⁹⁹ *Ibid*, p. 171.

grand-mère, Gala, entourée de ses filles. Sous le regard de ces gens, ces morts sans sépultures, nous allons écrire ce livre qui sera ton tombeau.¹⁰⁰

Ce retour d'Antoine avec 'les fantômes', voire la mémoire des siens, surtout celle de son père, peut se voir comme si le bourreau, Rosa, faisait retour dans le passé pour se confronter à sa conscience. Face à Antoine, Rosa revoit ses crimes et se retrouve confrontée à son passé où c'est sa conscience qui devient le juge. Cette confrontation de Rosa avec son passé se révèle en soi comme une violence psychologique car, ce qu'elle vivait comme un triomphe (dans le passé) devient une douleur, un fardeau au présent. Comme l'annonce d'ailleurs Antoine dès le début de leur rencontre : « Un jour pour le chasseur, un pour le gibier. Aujourd'hui, un autre porte les bottes et tient la cravache, Rosa Bosquet [...]. Dorénavant, je suis le maître du jeu [...] » (p. 57). À cet égard, la rencontre entre bourreau et victime peut se voir comme un lieu de transfert. L'occasion de la rencontre permet à Antoine de décharger sa douleur, de transférer son angoisse à Rosa. Désormais, n'ayant plus les Duvalier pour la protéger, Rosa vit l'expérience de ses victimes qui n'avaient aucun moyen de défense. Ainsi dénuée de son immunité, elle retrouve son humanité, sa faiblesse.

Le retour d'Antoine se perçoit également comme un réveil de conscience. En franchissant le seuil de la porte pour s'introduire chez Rosa, Antoine pose un acte qui marque le début d'une période de renaissance pour les victimes du duvaliérisme. Les analyses de Kumari Issur dans son étude « Marie-Célie Agnant, ou comment « raccommo-der une mémoire trouée » », montrent dans cette perspective qu' « *Un alligator nommé Rosa* a pour fonction de réveiller la conscience endormie du peuple haïtien en présentant une somme d'images extraites des archives [...] »¹⁰¹. Dans le récit d'Agnant, il est à remarquer qu'en dehors de ces images, c'est surtout le personnage de Laura (qui vit avec Rosa qu'elle considère comme une tante en dépit du fait que celle-ci (Rosa) soit responsable de la disparition de ses parents) qui devient symbole de ce réveil. Laura a été violemment enlevée comme fillette par Rosa. Dénuée de la protection de ses parents, et ses faibles résistances ne pouvant pas tenir contre la puissance de Rosa à l'époque, Laura se brise, succombe et s'enferme dans un mutisme, caractéristique d'une expérience traumatique. Selon Athanasios Anastasiadis :

Undergoing or witnessing a horrific, violent event eventually results in trauma. A traumatic event overwhelms the ego's defence mechanisms and penetrates the

¹⁰⁰ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁰¹ Kumari Issur, « Marie-Célie Agnant, ou comment « raccommo-der une mémoire trouée » », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013 pp. 61-73, p. 67.

protective shield. Traumatic experiences exceed the individual's capacity to cope and create permanent instability.¹⁰²

Ainsi, avec Rosa, Laura mène une vie qu'on peut décrire d'absence. Cette absence, typifiée par sa docilité et son inaction, la rapproche à un zombie pour qui il faudra du sel, celui d'Antoine, sous forme de documents tirés des archives, pour lui faire franchir la frontière de son état de léthargie. La conscience qu'aura Laura plus tard d'avoir vécu avec le bourreau de ses parents est également traumatisante. Pourtant, c'est cette même conscience qui constitue sa thérapie et sa libération de l'ignorance et du trauma dans lesquels elle a vécu pour longtemps. De ce fait, comme Laura, la vie de toutes les victimes du duvaliérisme (aussi bien que celle des bourreaux) est caractérisée par cette double réalité, celle du souvenir et celle de l'oubli, entre lesquelles il faut trouver un compromis pour pouvoir reconstituer sa vie.

6.2.3. *Les Aubes écarlates* : vers la figure de l'enfant soldat

Le protagoniste principal dans *Les Aubes écarlates* à qui Léonora Miano confie la charge de la narration de la plupart de l'histoire, est Epa, un enfant-soldat qui est le symbole de la figure même du soldat. Le phénomène de l'enfant-soldat qui marque l'histoire et la littérature postcoloniale est l'un des sujets principaux évoqués par Miano dans *Les Aubes écarlates*. Avant même d'aller plus loin, il faut savoir ce que c'est qu'un enfant et de surcroît un enfant soldat. La Convention relative aux droits de l'enfant (CDE) des Nations Unies définit l'enfant comme « tout être humain âgé de moins de 18 ans »¹⁰³. Ainsi, un enfant soldat serait, selon la Convention du Haut-Commissariat des Nations Unies des Droits de l'Homme « un enfant combattant âgé de moins de 18 ans »¹⁰⁴. Si tel est le cas, il est à remarquer que la question des enfants combattants est un phénomène très daté.

Retraçant l'histoire du phénomène, Amnesty International situe déjà les premiers cas vers le VIII et VII siècle avant J.C. dans la Grèce antique où « dès l'âge de 11-12 ans, le jeune Spartiate est prêt à défendre la cité et à aller au combat »¹⁰⁵. Philippe Château, dans *Enfants-soldats : victimes ou criminels de guerre ?*, réitère ce phénomène en signalant que « Sparte

¹⁰² Athanasios Anastasiadis, *Op. Cit.*, p. 5

¹⁰³ Cité par Ulrike Wanitzek, « Les Droits internationaux de l'enfant et leur importance en Afrique subsaharienne. L'enfant : acteur ou objet ? », dans Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds), *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*, Munchen, Éditions AVM, 2013, pp. 37-53.

¹⁰⁴ Ref: « Protocole facultatif à la Convention relative aux droits de l'enfant, concernant l'implication d'enfants dans les conflits armés » [archive], Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme, site web : <http://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/OPACCRC.aspx>, consulté le 5 janvier 2017.

¹⁰⁵ Amnesty International, « Dossier pédagogique : Enfants-soldat », (en ligne), URL : <http://www.amnestyinternational.be/IMG/pdf/dossierenfantssoldats-2.pdf>, consulté le 12 Juin 2017.

avait [...] orienté l'éducation des enfants vers le métier des armes »¹⁰⁶. De l'antiquité, l'histoire des combattants juvéniles se poursuit jusqu'au Moyen-âge en Europe, où dans l'année 1212, on raconte l'histoire d'une centaine « d'enfants entre six et sept ans » sous le guide d' « Étienne de Cloyes, un adolescent de 13 ans se présentant comme envoyé par Dieu pour libérer Jérusalem des Musulmans. [II] embarque avec sa troupe d'enfants à Marseille direction Jérusalem »¹⁰⁷. Dès le XVIIIe siècle, les cas se multiplient. On assiste, en France, sous Louis XV (1710-1774), au recrutement d'enfants-soldats et la création officielle d'une troupe d'enfants que l'on surnommait « les imberbes », l'utilisation de « beaucoup de jeunes enfants comme mousques sur les navires »¹⁰⁸, et la création en « 1871 des bataillons scolaires¹⁰⁹ par Napoléon Bonaparte »¹¹⁰. Il y a également eu, en Angleterre vers les années 1859, le cas de la formation des enfants à partir de 12 ans aussi bien qu'aux États-Unis dans la guerre de Sécession dans les années 1861 où « les enfants soldats [...] sont directement envoyés en première ligne »¹¹¹. Les deux grandes guerres mondiales (1914-1918) et (1939-1945) voient beaucoup d'enfants âgés de 12-17ans enrôlés dans les différentes armées, et on remarque, surtout dans la « Seconde Guerre mondiale [...] le début du recrutement officiel des filles soldats »¹¹².

Avec ce bref parcours historique de l'implication des enfants dans des conflits armés depuis l'antiquité, on remarque comment l'enfant a été pendant longtemps exposé à la violence et son enfance violée par les intérêts du monde des adultes. Suite à la Deuxième Guerre mondiale et aux luttes anticoloniales qui ont mené, dans les années 1960, au remplacement, dans les pays de l'Afrique subsaharienne, des autorités coloniales par les autorités locales, vont suivre des instabilités politiques où les enfants seront impliqués, à grande échelle, dans des combats armés sur le continent africain. L'un des premiers conflits est la guerre civile nigériane connue comme la guerre de Biafra. Comme le souligne d'ailleurs S. Gehrman :

¹⁰⁶ Philippe Chapleau, *Enfants-soldats : victimes ou criminels de guerre ?*, Éditions du Rocher, 2007, p. 25.

¹⁰⁷ Ce mouvement d'enfants militaires fait l'objet d'une gravure de Gustave Doré (1832-1883) intitulé « Croisade des enfants ».

¹⁰⁸ Philippe Chapleau, *ibid*, p. 34.

¹⁰⁹ Cette dénomination dérive de la chanson « Le Bataillon Scolaire : des Hommes », de Henri Chantavoine, et dont les mots portent sur les enfants-soldats : *Nous sommes les petits enfants/ Qui voulons servir la patrie/ Nous lui donnerons dans dix ans/ Une jeune armée aguerrie*. (URL <http://www.le-temps-des-instituteurs.fr/ens-bataillons-scolaires.html>, consulté le 12 Juillet 2017.

¹¹⁰ Philippe Chapleau, *ibidem*, p. 42.

¹¹¹ *Ibidem*, 48-49.

¹¹² Voir: Philippe Chapleau, *Op. Cit.*, pp. 55-63.

[...] the Nigerian Civil War (1967-1970), also known as the Biafran War, constitutes a lasting collective trauma for the postcolonial nation that is Nigeria. The war has become a major topic in Nigerian literature [...].¹¹³

L'un des textes littéraires qui se présente doublement comme une représentation de cette guerre et la mise en scène de la figure de l'enfant soldat est *Sozaboy* (1985)¹¹⁴ de Ken Saro-Wiwa. Le récit principal porte sur la vie d'un jeune garçon, Mene, qui a une conception naïve de la vie militaire. Pensant qu'en se faisant recruté dans l'armée, il deviendrait adulte, et que dans son uniforme, un fusil à l'épaule, il se serait admiré par tout le monde, le jeune protagoniste découvre par la suite qu'il a sacrifié son enfance à la violence pour le bénéfice des seigneurs de la guerre. Les analyses de Sélom Gbanou dans une étude qui se consacre à l'enfance et l'enfant noir dans le roman africain, souligne, par rapport à *Sozaboy* (Pétit Minitaire en français) que :

Pétit minitaire, l'enfant *re-nommé* innove l'enfance bouleversante et bouleversée du "kadogo" : enfant-soldat dont l'avènement en tant que phénomène sociologique préoccupant et comme perspective nouvelle dans la littérature, engage d'autres significations de l'enfant et de l'enfance.¹¹⁵

Dès lors se multiplient les œuvres dans la littérature africaine où l'enfant-soldat fait grande fortune comme figure qui est à la fois cible et source de violence dans les conflits armés. Les romans d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (2000) et *Quand on refuse on dit non* (2002) dont les narrateurs sont des enfants-soldats, s'inspirent des guerres qui ont ravagé les pays de la côte ouest-africaine dans les années 1990 tels que le Libéria, la Sierra Léone, la Guinée et une partie de la Côte d'Ivoire. D'autres auteurs tels que Tierno Monenembo dans *L'Aîné des orphelins* (2000), Boubacar Boris Diop dans *Murambi : le livre des ossements* (2000), et Véronique Tadjo dans *L'Ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2001), retracent les événements du génocide qui ont tourmenté le Rwanda en 1994 et la figure du 'kadogo', les enfants dans ce conflit. Pour Emmanuel Dongala dans *Johnny Chien méchant* (2002), c'est de la guerre du Congo qu'il s'inspire en mettant en relief la violence dans laquelle

¹¹³ Susanne Gehrmann, « The Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing », dans *Études littéraires africaines*, No. 32, 2011, p. 31.

¹¹⁴ Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, Lagos, Saros International Publishers, 1985, *Petit minitaire* (trad), Samuel Milogo et Amadou Bissiri, Acte du sud, 2003.

¹¹⁵ Sélom Gbanou, « De l'enfant noir à l'enfance noire dans le roman francophone. Le paradoxe d'une image » dans Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds), *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*, Munchen, Éditions AVM, 2013, pp. 201-226, p. 217.

les enfants sont obligés de s'engager. L'image qui se peint généralement de l'enfant-soldat à travers toutes ces œuvres est celle que décrit Ute Fendler :

[...] un jeune homme dont l'âge peut varier entre approximativement huit et vingt ans, une arme automatique dans les mains, [...] le regard chargé de défi et de rage, mais parfois aussi de tristesse, de résignation ou de fatigue. Son habit est rarement un uniforme, mais plutôt un patchwork de vêtements : un pantalon d'uniforme, un t-shirt, une chemise, souvent déchirée, un foulard ou un bandeau noué autour de la tête, des cauris et/ou des "gris-gris" sous la forme de petits sacs en cuir autour du cou ou attachés à la ceinture, parfois des ceintures de cartouches sur l'épaule.¹¹⁶

C'est cette figure de l'enfant, transformé en instruments de violence dans la destruction de sa société et de son propre corps, que Léonora Miano aborde dans *Les Aubes écarlates*.

Comme c'est souvent le cas dans la plupart des œuvres de Miano, la période de l'histoire dans *Les Aubes écarlates* est le passé. Mais d'habitude, ce passé ne se déconnecte pas du présent, il l'annonce. Dans *Les Aubes écarlates*, au-delà même de cet élément d'annonce qui nourrit la relation entre le passé et le présent, les récits se présentent de façon simultanée entre les deux temps. Cela brouille d'avantage les frontières, d'une part entre les récits eux-mêmes, celui de la guerre tribale et celui de l'esclavage et du colonialisme, et d'autre part entre le temps passé et présent, voire l'Ici du récit principal et son Ailleurs. Pour mettre en valeur la violence qui marque l'existence de son protagoniste dans la période postcoloniale, Miano crée un espace discursif où le récit de la violence de l'enfant-soldat s'entrelace délibérément avec la violence des victimes de l'esclavage. Staniloiu et Markowitsch suggèrent que « it is not surprising that during the act of retrieval people might reshape and reconstruct the past to support current aspects of the self and match future goals »¹¹⁷. Il est à remarquer que c'est en raison de la centralité du récit de l'enfant soldat et son indissociabilité du passé et du futur de la société que la romancière donne à l'enfant-soldat la responsabilité de raconter sa propre histoire.

Le récit des enfants soldats dans *Les Aubes écarlates* commence la nuit où, Eyia, le frère d'Epa le narrateur principal, « avait été sacrifié [et que] neuf garçons avaient été arrachés de leur terre [...] » par l'armée rebelle dénommée les « Forces du changement »¹¹⁸. Aussitôt

¹¹⁶ Ute Fendler, « Nouvelles icônes : enfants-soldats et jeunes guerriers » dans Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds), *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*, Munchen, Éditions AVM, 2013, pp. 275-287, p. 275.

¹¹⁷ Angelica Staniloiu & Hans J. Markowitsch, « Dissociation, Memory And Trauma Narrative, *Journal of Literary History* », Vol. 6, No. 1, 2012, pp. 103-130.

¹¹⁸ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, p. 34.

après avoir évoqué cet arrachement, le narrateur fait un grand saut dans le passé pour invoquer « les raziés du commerce triangulaire »¹¹⁹ et comment les mères ont subi la perte de leurs fils enlevés par les esclavagistes. Il est possible de voir dans le rapprochement que la romancière fait entre les événements de ces deux périodes comment les fils de la société d'Eku ont toujours été victimes d'une certaine violence et comment ceux-ci ont toujours été dépossédés de leur existence comme le révèle Epa :

Nous avons marché en file indienne, nos gardes ouvrant et fermant la marche. [...] Nous avons traversé les villages d'Asumwè et d'Osikékabobé, que les rebelles avaient brûlés avant de venir chez nous, à Eku, pour redéfinir notre monde, affirmant qu'ils savaient, mieux que nous-mêmes, qui nous étions et comment cela devait se manifester.¹²⁰

L'arrachement de ces enfants de leur terre et le contexte de violence auquel ils sont introduits constituent la transgression de leur espace et la prise en otage de leur enfance. Désormais, ce sont les seigneurs de guerre qui sont maîtres des destins de ces enfants. La transgression dont ils sont victimes s'apparente au vol de leur corps. Cette observation rappelle justement les analyses d'Isaac Bazié sur la question de l'enfant soldat en Afrique. Dans une représentation de l'enfance dans la littérature africaine, Bazié montre l'évolution du rôle de l'enfant, d'une enfance docile des années 1950 jusqu'à une enfance violente des années 2000. Il estime que la violence que subissent les enfants soldats « est directe et instrumentalise les plus fragiles dans l'atteinte d'objectifs très discutables »¹²¹. Dans ce sens, l'enfance peut s'assimiler à un lieu de la perméabilité, une frontière fragile ouverte à toute sorte de manipulations. Au fait, l'enfance devient un lieu de convergence de maux comme le propose encore Bazié :

L'enfance est devenue ces derniers temps ce passage obligé qui permet de fédérer deux faits majeurs : celui de l'Afrique des guerres et des ténèbres, et celui justement de l'enfant, victime et acteur non imputable de ses actes, d'atrocités inouïes.¹²²

La violence au corps de l'enfant transcende le simple arrachement de son identité d'enfant et atteint, à travers la souffrance du corps, son esprit et son âme tout en compromettant son avenir. Les cas abondent dans le texte de Miano. Comme l'illustre le narrateur, « au milieu de la nuit [...], les rebelles avaient sacrifié un enfant du village. Par cet acte, ils avaient immolé

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Léonora Miano, *Op Cit.*, p. 41.

¹²¹ Isaac Bazié, « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence », dans Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds), *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*, Munchen, Éditions AVM, 2013, pp. 227-236, p. 227.

¹²² *Ibidem*.

l'avenir sur l'autel d'un passé dont la trace s'était perdue » (p.18). On peut également trouver à la page suivante, « le corps fendu, démembré et décapité d'un petit garçon [...] » (p.19).

En effet, ce qui repousse l'enfant en tant que soldat, c'est cette vie de violence et d'adulte qu'il est précocement mené à assumer car, entre l'enfant et le soldat, il y a une aberration, une frontière. Si l'idée de l'enfance idéale, comme le révèle les analyses de Gbanou est celle d'« une conscience de bonheur intensément fondée sur l'insouciance et l'innocence »¹²³, la naïveté, on voit que le monde de violence dans lequel il a été initié en tant que soldat est un univers qui ne correspond pas à sa volonté. On peut encore se référer à Bazié qui observe que « la juxtaposition 'enfant-soldat' paraît une incongruité aux antipodes de l'univers de l'enfance »¹²⁴. Ainsi, en raison de la frontière qui sépare la conception de l'enfance de la celle du soldat en tant qu'homme équipé et instruit par l'État pour défendre le pays, on remarque que son corps a été approprié, vidé de son enfance et rempli par des idéologies qui n'épousent pas ce corps. La vie de l'enfant soldat se situe sur un *no-man's-land*, entre son Moi et celui d'un Autre. Son corps devient un simple medium pour l'accomplissement d'un rêve autre ; celui des seigneurs de guerre. C'est par ce processus qu'il se justifie à la fois comme victime et source de violence. Le narrateur enfant soldat des *Aubes écarlates* en est victime :

Pour impressionner Isolo, le chef de ces rebelles qu'il admirait tant, le garçon avait tué un vieillard de son clan. Il avait commencé à déchanter lorsque les révolutionnaires avaient demandé un enfant, et désigné son propre frère pour être sacrifié. L'adolescent, lui avait été enrôlé de force dans l'armée rebelle.¹²⁵

L'enfant qui devient dès lors synonyme de la violence, non seulement est-il mené à nier son enfance, mais son nouveau statut est une transgression d'une norme traditionnelle établie dont l'un des garants est le vieillard que le protagoniste vient de tuer. Le meurtre effectué par l'enfant symbolise cette transgression, une rupture avec l'ancien ordre. Or, c'est par ce même acte que l'enfant sacrifie sa propre enfance car il se crée d'emblée une double frontière, d'une part, entre lui (comme enfant-soldat) et son Moi enfant, et d'autre part, entre lui et le monde du soldat. C'est en cela que constitue sa perte, son manque de repères. Cela s'explique surtout par la violence qu'il subit et qu'il est mené à infliger à son propre corps aussi bien qu'à d'autres corps. Epa est témoin d'une action pareille qu'Eso, fait subir à un père de famille et à sa fille :

Il a assassiné un père de famille, après l'avoir contraint à des relations sexuelles avec sa fille. Tout le temps que ça a duré, Eso a maintenu le canon de son arme sur

¹²³ Sélom Gbanou, *Op. Cit.* 2013, p. 203.

¹²⁴ Isaac Bazié, *Op. Cit.*, p. 232.

¹²⁵ Léonora Miano, *Op. Cit.*, pp. 20-21.

la tempe du père. La gamine ne devait pas avoir dix ans. À la fin, Eso a tiré. Le corps du père s'est abattu sur celui de sa fille [...].¹²⁶

L'action décrite dans cet extrait fait de l'enfant soldat un prisonnier, d'abord des seigneurs de guerre au nom de qui ces actions sont menées, et ensuite prisonnier de ses propres actions. En s'engageant dans cet acte de violence l'enfant soldat se laisse contrôler par une certaine force qui le dépasse et l'aliène en même temps de sa nature humaine. L'action que mène le personnage résulte plutôt de son inaction comme il n'est plus maître de son corps et de ses actions. On est dès lors confronté à un paradoxe où l'action que mène le corps de l'enfant symbolise en même temps la passivité dont il est victime. À cet égard, le corps des enfants devient un instrument ou une force de production qui 'travaille' pour la survie des autorités politiques. Ce 'travail' de l'enfant-soldat bénéficie d'une conceptualisation d'Hannah Arendt dont le point de vue correspond à la conclusion que nous aimerions tirer de l'analyse du récit des enfants-soldats. Selon Arendt :

[...] l'activité qui correspond strictement à l'expérience d'absence-du-monde, ou plutôt à la perte du monde que provoque la douleur, est l'activité de travail, dans laquelle le corps humain, malgré son activité, est également rejeté sur soi, se concentre sur le fait de son existence et reste prisonnier de son métabolisme avec la nature sans jamais le transcender, sans jamais se délivrer de la récurrence cyclique de son propre fonctionnement.¹²⁷

Ainsi, l'enfant dans le rôle du militaire, vit une réalité qui lui est fautive. Son existence comme soldat le sort de sa réalité et le place dans un univers fantaisiste et fictif où il devient victime d'actions irréelles, car le corps avec lequel il agit est lui-même un corps faux.

6.2.4. *L'Énigme du retour* : la question de territoires

Dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, le phénomène de l'exil, nécessité par le règne oppressif des Duvalier, est au centre de la violence et de la perte d'espace chez l'individu. Le protagoniste de Laferrière, victime de la violence faite à l'espace ou au corps du sujet haïtien par le régime totalitaire des Duvalier, se déplace pour un ailleurs. Ce déplacement s'inscrit dans la conception que Naïm Kattan fait de l'émigration :

[...] on ne quitte jamais un pays si on en fait l'aune de tous les autres. Émigrer c'est accepter de s'arracher au réel [...] c'est mourir pour renaître, enterrer dans la mémoire une vie pour qu'une autre puisse éclore.¹²⁸

¹²⁶ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p.49.

¹²⁷ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, tome III : *Le totalitarisme*, édition sous la direction de Pierre Bouretz, Paris, Gallimard, 2002, p. 129.

¹²⁸ Naïm Kattan, *La Parole et le lieu*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2004, p. 37.

Ainsi, le départ du bercail pour l'exil coupe en deux le monde du narrateur. En quelque sorte, ce départ tue en lui l'origine, parce que ce lieu d'origine est chargé d'histoire de violence qu'il n'a pas envie de revivre :

Le dictateur exige d'être au centre de notre vie et ce que j'ai fait de mieux dans la mienne, c'est de l'avoir sorti de mon existence. J'avoue que pour ce faire il m'a fallu jeter parfois le bébé avec l'eau du bain.¹²⁹

Le départ devient chez le narrateur, une réponse à l'appropriation de son territoire par le dictateur. Il se soustrait de cet espace de terreur et se crée un nouvel espace, l'espace de l'exil. Ce faisant, il se développe chez lui, un sentiment de de-appartenance de son territoire collectif violé (le pays natal) et d'appartenance à un autre territoire. Dans une étude sur l'expérience d'exil que vit le sujet africain qui a séjourné en Europe, Ambroise Kom développe une idée similaire. En s'interrogeant sur la nécessité du séjour du sujet colonisé en Occident et les épreuves que subit celui-ci face, non seulement aux occidentaux, mais aussi aux africains à son retour, Kom souligne que :

Si les retours sont aussi douloureux que l'expérience nous le révèle, c'est bien sûr à cause des régimes postcoloniaux et de leurs avatars mais c'est aussi, il faut l'avouer, du fait des sociétés africaines qui n'acceptent pas nécessairement le genre de mutations auxquelles les séjours en Occident soumettent leurs progénitures. Nous avons donc affaire à une espèce de lutte hégémonique entre ethnocentrismes concurrents. Et l'intellectuel ou même l'immigré africain quel qu'il soit se trouve alors coincé entre deux exigences toutes aussi exclusives l'une que l'autre.¹³⁰

Comme pour le sujet africain, le je-narrateur de *L'Énigme du retour* se déracine et vit en marge de sa communauté. La distance qui le sépare de sa terre natale le préserve du sort (la torture, l'emprisonnement, la mort précoce, etc.) de la communauté. Cette distance, qui le rend étranger à son origine, se manifeste au moment de son séjour à Port-au-Prince où il décide de se loger dans un hôtel. Un vendeur de journaux fait ce constat au cours de sa conversation avec le narrateur :

Comment le savez-vous que je ne suis pas d'ici ? Vous êtes à l'hôtel. C'est mon affaire. Pour moi vous êtes un étranger comme n'importe quel autre étranger.¹³¹

Dans l'entendement de la société haïtienne, un haïtien ne peut pas vivre à l'hôtel. Est étranger toute personne qui reste à l'hôtel, qui est considéré comme l'espace des autres qui viennent

¹²⁹ Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, p. 140.

¹³⁰ Ambroise Kom, « Il n'y a pas de retour heureux », dans *Mots Pluriels*, No. 20, 2002, URL : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002ak.html>, consulté le 20 juillet, 2017.

¹³¹ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 152.

d'ailleurs. Venant d'ailleurs, le narrateur se trouve confondu avec cet autre, ce qui porte atteinte à cette identité haïtienne qu'il porte et l'amène à vivre dans une situation de précarité. Le constat du vendeur de journaux permet au protagoniste de se découvrir ; il lui révèle sa non-existence dans son propre pays d'origine. Le narrateur affirme qu'« il arrive toujours ce moment où l'on ne se reconnaît plus dans le miroir à force de vivre sans témoin » (p.27). On remarque qu'il s'opère un renversement où Haïti devient pour lui un territoire autre alors que le Canada semble devenir son Ici, son bercail. On constate dès lors que dans son Moi, Haïti devient très loin parce que le passé qui le représente est celui de douleur. Le personnage ne semble éprouver aucune fierté à se réclamer de cet espace en raison de l'amertume qu'il éprouve par rapport à ce territoire

L'écart entre le personnages-narrateur et sa patrie provoque chez lui un élément de perte qui mène à son incomplétude. Le personnage se sent incomplet parce que d'un côté, quand il est dans son espace Ici, qui est devenu le Canada, il a l'impression de perdre quelque chose, une perte qui s'explique par un sentiment de manque par rapport au pays natal, non pas parce qu'il aimerait y retourner, mais plutôt parce c'est un retour qui se révèle impossible. Le retour impossible renvoie à l'inconfort du personnage dans et par rapport à son espace d'origine, ce qui est d'ailleurs à l'origine de l'écartèlement dont il est victime entre sa mémoire douloureuse du pays natal et le pays d'accueil. Désormais, une frontière se crée entre le Moi du protagoniste et Haïti, car il se sent plus distant de cet espace qui est pourtant son bercail.

La frontière qui s'érige entre le narrateur et sa patrie, constitue dès lors son second exil. Cet exil se superpose au premier exil, celui du Canada, qui semble être déjà un exil consommé. Avec son statut de double exilé, le narrateur de *L'Énigme du retour* éprouve une difficulté à se réclamer d'un espace qui serait son territoire. C'est dans cette perspective que le changement de lieu, de Montréal à Port-au-Prince, devient en quelque sorte un changement des paramètres de l'exil. Il semble ne plus trouver d'ancrage fixe suite à son arrachement de la terre natale. Il le révèle dans ses propos : « J'ai perdu tous mes repères. La neige a tout couvert » (p.16). En effet, la terre d'accueil constitue une autre transgression de sa personnalité, le transformant, de ce fait, en un corps flottant, un corps confronté à cette dualité d'espace.

C'est par l'écriture que le personnage de Dany remédie à cet flottement en se créant un espace poétique qui devient un lieu de réconfort moral, un lieu poétique. Cet espace imaginaire ou imaginée lui permet, comme à tous ceux pour qui la dictature devient invivable, de supporter le réel. La littérature, devient dès lors, pour le protagoniste-narrateur, une évasion qui mène

vers des lieux utopiques qui n'existent que dans sa mémoire. La mémoire crée pour lui un espace intermédiaire et de survie où il essaye d'oublier la réalité. Les propos suivants illustrent ce fait : « le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je suis passé par la fenêtre du roman » (p.156). Ainsi, par le truchement de l'écriture, le personnage se réfugie dans un espace au-delà de l'Ici et de l'Ailleurs, mais qui ne le préserve pas néanmoins de la réalité. De cette appartenance géopoétique, se confirme le déracinement du personnage de Dany pour qui le confinement à un territoire fixe s'avère impossible. Son existence ne peut être appréhendée que comme rencontre de territoires, réels et fictifs. Chez d'autres auteurs à l'étude, c'est entre l'espace humain et animal que se situe cette rencontre de territoires qui constituent le Moi.

6.2.5. Le 'Moi' à la croisée des espèces : l'humain et l'animal

Les textes à l'étude font beaucoup de rapprochement entre les personnages et le bestiaire. Ces rapprochements qui se présentent généralement sous forme de métaphore, brouillent la frontière entre l'humain et la bête et comme le fait dire déjà Marie-Célie Agnant à son narrateur dans *Un alligator nommé Rosa*, il y a « nulle frontière entre l'humain et la bête » (p.227). Dans le contexte de ce travail, notre objectif est d'examiner la frontière floue ou même non-existante entre les deux espèces (humaine et animale), tout en illustrant comment, dans le contexte de la poétique des frontières, l'animal devient un standard de mesure pour les valeurs humaines.

6.2.5.1. Rosa l'alligator

Les événements atroces qui ont marqué la dictature des Duvalier dans *Un alligator nommé Rosa* ont énormément contribué à la remise en question de la nature humaine chez Marie-Célie Agnant. Cette remise en question, que révèle déjà le titre de l'œuvre, passe surtout par la réduction de l'humain à la bête. Cette deshumanisation, ou plutôt l'animalisation (du personnage de Rosa), qui est une problématique importante à la compréhension de l'œuvre d'Agnant, se conçoit dans la perspective de l'effort que les victimes de la violence dictatoriale (comme Antoine), font pour comprendre le comportement des bourreaux de Duvalier. Cet effort s'inscrit bien dans le cadre de l'éthologie, une science qui s'intéresse à l'étude des comportements des animaux aussi bien qu'aux causes et fonctions de ces comportements comme le propose François Dore :

Sur le plan théorique, l'éthologie considère que la morphologie, la psychologie, l'écologie et le comportement d'une espèce animale constituent une unité

biologique intégrée, qui assure l'adaptation de cette espèce à un environnement particulier et dont aucune des composantes n'est intelligible sans tenir compte de ses relations avec les autres. L'éthologiste se préoccupe fondamentalement de deux problèmes : celui de la causalité du comportement et celui de sa fonction.¹³²

C'est ainsi que cette science, qui doit son développement, selon Dore, à travers les travaux des précurseurs comme « Hess, 1962, Tinbergen, 1969, Burghardt, 1973, Klopfer 1974 » et même d'autres avant eux comme « Charles Darwin dans son ouvrage *The Origin of Species*, 1859 [...] *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872 », devient source d'inspiration au « fonctionnalisme de Thorndike (1898), et au behaviorisme de Watson (1913), Pavlov (1927) et de Skinner (1957) »¹³³. En dehors de toutes autres considérations, les nombreuses études sur l'éthologie, et surtout l'éthologie humaine qui nous concerne particulièrement dans le cadre de ce travail, établissent que la survie est un phénomène fondamental qui sous-tend le comportement des espèces. Pour illustrer comment ce phénomène de survie se manifeste dans l'être humain, Michel Surya, dans son étude, *L'Humanimalité*, se focalise sur la nature hybride de l'être humain, un corps et une pensée mi- humaine, mi-animale dont la mise en scène constitue la perte de l'homme :

Kafka a appelé « métamorphose » ce moment où l'homme ancien est devenu son propre reste, son propre rebut. Et c'est ce qui a résulté d'une telle métamorphose que j'appelle ici « humanimalité ». Humanimalité, pour désigner cette figure humiliée et malade dans laquelle *de l'homme* — et peut-être *tout l'homme* — demeure encore, quoiqu'il n'y demeure plus qu'à l'état de déchet, de rebut. C'est de Kafka qu'est née cette figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête. Moitié bête, parce qu'il n'y a que les bêtes que l'homme extermine sans conséquence (et dès lors qu'on veut exterminer des hommes, il suffit sans doute d'en faire des bêtes, de les réduire à leur état). Et moitié homme, parce que nul n'a pu faire, pas même ceux qui ont imaginé d'exterminer des hommes, et de les exterminer comme des bêtes, que ce qui avait dû revêtir les traits des bêtes ne continue pas de penser *en hommes* [...].¹³⁴

Ce que le terme de Surya révèle au-delà de cette figure sur la frontière des deux espèces c'est la nécessité qu'éprouve l'être humain d'éliminer d'autres êtres humains qu'il faut d'abord percevoir comme animaux pour avoir la conscience libre de les anéantir. Ce faisant, l'individu exterminant se transforme lui aussi en bête, il va jusqu'au bout, jusqu'à perdre son humanité. Il franchit donc son humanité pour exposer sa monstruosité. Les analyses de Hannah Arendt sur les événements qui sont survenus dans les camps de concentration Nazi par rapport au

¹³² François Doré, « L'éthologie : une analyse biologique du comportement », dans *Sociologie et sociétés*, No. 101, 1978, pp. 25-42, p. 25.

¹³³ *Ibid.*, p.26.

¹³⁴ Michel Surya, *Humanimalités. Matérialogies, Précédé de L'idiotie de Bataille*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 11-12.

génocide des Juifs pendant la Deuxième Guerre mondiale fournit un cadre approprié pour l'explication de cette animalisation. Selon Arendt :

En réalité, l'expérience des camps de concentration montre bien que des êtres humains peuvent être transformés en des spécimens de l'animal humain et que la «nature» de l'homme n'est « humaine » que dans la mesure où elle ouvre à l'homme la possibilité de devenir quelque chose de non naturel par excellence, à savoir un homme. [...]. Le pouvoir total ne peut être achevé et préservé que dans un monde de réflexes conditionnés, de marionnettes ne présentant pas la moindre trace de spontanéité. Justement parce qu'il possède en lui tant de ressources, l'homme ne peut être pleinement dominé qu'à condition de devenir un spécimen de l'espèce animale homme.¹³⁵

À partir de cet extrait, on peut voir que le système totalitaire se conçoit comme un programme qui fonctionne avec des hommes programmés dans la mesure où ceux-ci sont dénudés de toutes qualités humaines. De ce fait, l'être humain, dans le contexte de l'exercice d'un pouvoir de domination sur d'autres humains, procède à une négation de soi, le fait de nier son humanité et celui de l'autre pour que le système totalitaire soit complet. C'est dans ce contexte de franchissement des frontières de toutes qualités proprement humaines que s'inscrivent les personnages du roman de Marie-Célie-Agnant.

L'expérience de la dictature qui nourrit le récit d'Agnant, est à la base de la mutation des protagonistes en bête. Pour mettre cette transformation en œuvre, Agnant se sert des récits où abondent des métaphores et représentations animales. Que ce soit les cris onomatopéiques tels que : « hooooouuuuuunnnnn ! [...] ce langage animal » (p.63) de Rosa, les horribles mésaventures de Mélanie qui, après avoir fait cuire « cette purée de chien pour manger » sous les ordres de Rosa, passe « le reste de sa vie dans un asile, hurlant [...] comme un chien hurle à la mort » (p.59), ou le surnom de « Léopards » donné à la « nouvelle troupe » de Baby Doc « pour remplacer les volontaires de Rosa » (p.211), on assiste de toute façon à une double animalisation, celle des bourreaux et celle des victimes. Cela révèle déjà le degré de l'emprise de l'espèce animale sur l'espèce humaine et le degré de dégradation qui caractérise la société que met en scène Agnant. La narration reprend d'ailleurs l'un des principes qui nourrit ce programme d'animalisation :

[...] paroles infâmes de Rosa, tirées.... Du catéchisme de la révolution duvaliériste : « il y a en chacun de nous deux personnes bien distinctes. Il faut apprendre à vivre avec les deux. »¹³⁶

¹³⁵ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, pp. 194-197.

¹³⁶ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 208.

À cet égard, il se révèle que tout corps humain comporte en lui un côté animal. La romancière semble, par son titre, évoquer l'activation du côté animal chez Rosa. Le fait de mettre le nom du reptile avant celui de l'humain reflète déjà une volonté de faire subir à l'humain un jugement de valeur animal. Cette volonté s'affiche tout au long du texte par la démarche même du personnage d'Antoine avant et pendant sa confrontation avec Rosa :

C'est à l'adolescence [...] que je découvris ma passion pour la zoologie. Je me mis à étudier la relation entre les reptiles et les oiseaux. [...] les oiseaux sont des animaux appartenant à la classe des vertébrés, [...]. Si nous prenons un oiseau, pour comprendre sa morphologie, il y a d'abord au sommet de la tête, ce qu'on nomme la couronne. La tienne est complètement dégarnie. Après la couronne, vient le front, puis le bec. Il y a bien sûr différents types de becs. Les principaux sont les becs d'oiseaux aquatiques, le bec de l'insectivore, celui de l'oiseau échassier, de l'oiseau granivore et de l'oiseau de proie. Tu sais toi-même dans quelle catégorie te ranger, vieille guenon.¹³⁷

Par son engagement dans cette étude éthologique cherchant à comprendre la différence entre les reptiles et les oiseaux et surtout sur la morphologie des oiseaux pour pouvoir comprendre Rosa dans sa totalité, Antoine nie à Rosa le droit d'être considérée comme humaine, ce qui porte en même temps atteinte à l'intégrité morale de celle-ci. Cette tendance chez Antoine, qui vise à porter un regard plus humain sur l'espèce animale que sur Rosa se manifeste quand celui-ci se retrouve en face du bourreau qu'il met toute son existence à chercher :

Tu étais donc chacal, hyène, alligator, tu étais toutes ces bêtes à la fois. Quoique ... il est injuste de te comparer aux bêtes, qui n'attaquent que lorsqu'elles sont menacées ou poussées par la faim.¹³⁸

Devenue la cible de transfert de toutes sortes de qualités attribuées à des espèces d'animaux, Rosa acquiert un comportement de prédation qui dépasse les limites de l'imagination. En effet, sa réduction en 'prédatrice' atteint un seuil où il devient difficile de la nommer. Comme on peut le constater avec la description que fait Antoine de Rosa dans l'extrait ci-dessus, Rosa n'est ni bête, ni humaine, elle n'est non plus ni moitié-animale, ni moitié-humaine selon les catégories de Michel Surya. Elle devient, dans le cours des événements atroces du duvaliérisme, un être innommable car elle dépasse toute description. La figure type de Rosa est une figure sans espèce définie sur le plan éthique, et dont la conscience haïtienne cherche encore à saisir les contours.

¹³⁷ *Ibid*, p. 118.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 63.

6.2.5.2. *Les Aubes écarlates* : de l'enfant soldat à l'animal

On retrouve également dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano, le phénomène d'animalisation des protagonistes et des faits. Si chez Marie-Célie Agnant c'est surtout la femme-protagoniste qui est victime de la déshumanisation en adoptant des comportements attribués aux animaux, chez Miano, ce sont les enfants qui subissent cette métamorphose. Si ces personnages se retrouvent dans des rôles auparavant réservés à un autre genre ou à un autre âge, il est possible d'attribuer ce phénomène à un vide que celles-ci font l'effort de combler. Chez l'enfant, ce vide s'explique par le manque de repères dont souffre l'enfant. Dans le roman de Miano, l'enfant est victime de manque de famille et d'institution de socialisation, ce qui explique leur situation de vulnérabilité, la dégradation des valeurs morales et l'enthousiasme de certains d'entre eux à joindre le rang des forces armées :

Des enfants. Plus jeunes que les plus jeunes parmi mes frères d'Eku. Ils avaient huit ans. Dix ans. Tous n'avaient pas été enlevés. Quelques-uns ont rejoint la rébellion de leur plein gré, pour ainsi dire. C'étaient des gamins privés de soutien. Des orphelins. Des enfants rejetés. [...]. Des enfants étaient assis çà et là [...]. Ils nous ont regardés [...]. Quelque chose d'effacé dans leurs yeux m'a rappelé les compagnons d'Eyia. Ces enfants étaient devant moi, mais ils n'avaient pas de visage. Tandis que les morts réclamaient le retour, la reconnaissance, la réintégration, ces petits n'espéraient plus rien.¹³⁹

La désintégration des frontières de l'institution familiale symbolise, chez ces enfants, l'effacement de leur espace d'enfance d'où le vide que vient combler le phénomène de violence et par extension, la nécessité de solliciter la protection de la puissance de l'animal. Le processus qui mène l'enfant à se rapprocher plus à l'animalité requiert chez lui la transgression de toutes barrières jusqu'à ce que la figure qu'il incarne devienne difficile à définir.

En effet, dans *Les Aubes écarlates*, ce phénomène qui ne se laisse pas facilement définir se désigne par une bête sans nom. C'est à travers des questions rhétoriques que la narration exprime l'inaccessibilité à cette réalité : « Quelle chose obscure rongait l'âme des habitants du cœur du Continent ? Quel nom de Bêtes portait-elle, d'où venait-elle ? » (p.18). L'animal semble devenir un passage vers ce qui dépasse les capacités de l'humain. Comme on le remarque, chez Miano (comme chez Agnant), l'accès au monde de l'être humain est fait par l'intermédiaire de la nature de l'animal. Dans le texte, on note cet effort chez les leaders des

¹³⁹ Léonora Miano, *Op. Cit.*, pp. 86-87.

enfants soldats qui, dans leur quête à se fortifier, à rendre leur corps invincible, font recours à une puissance que l'humain attribue à l'animal :

[...] les hommes avaient mangé de la cervelle de panthère crue, pour acquérir les qualités de cet animal. Son instinct, sa souplesse, son autorité naturelle. Assis près de moi [...] Eso, convaincu d'être une réplique humaine de panthère, disait :

- *Je devais en consommer davantage, et pendant sept jours d'affilée, pour que le résultat dure à vie. Mais bon, pour ce qu'on a à faire, je suis blindé !*¹⁴⁰

La projection faite sur la nature de la panthère, de « son instinct, sa souplesse, son autorité » (ibid), peut être interprétée comme un transfert des valeurs de la culture humaine vers la nature de l'animal, et que l'être humain se réapproprie. Ce phénomène se manifeste également dans d'autres romans consacrés à la question de l'enfant-soldat. Déjà avec les noms que se donnent certains de ces enfants-soldats tels que Johnny chien méchant dans *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala, 'Sosso la panthère', 'Siponni la vipère' dans *Allah n'est pas obligé* (2002) d'Ahmadou Kourouma, où le terme de « petit lycan [...] enfants-soldats chargés de tâches inhumaines »¹⁴¹ s'inscrit dans un contexte purement bestiaire, celui « des chiens sauvages qui chassent en bandes [qui bouffent] tout ; père, mère, tout et tout »¹⁴². L'enfant soldat devient dès lors une figure qui élargie ses limites. En effet, en s'identifiant (psychologiquement) à l'animal, l'enfant cherche à éliminer l'univers restreint dans lequel on enferme souvent l'enfance (gentillesse, naïveté, l'innocence). Le processus de l'appropriation des qualités imputées à certains animaux réputés pour leur agressivité constitue en soi une transgression de son Moi, car en s'attribuant des forces qui dépassent ses capacités, l'enfant est mené à se dépasser et détruit, ce faisant, l'univers qui le définit en tant qu'enfant. Thierry Menissier, se consacrant à cette question de l'animalisation comme condition humaine dans une période de répression totalitaire, révèle que :

L'humanité est ainsi désignée par sa fragilité fondamentale, tandis que l'animal, compris dans le cycle de la nature, possède une robustesse élémentaire. Mais en même temps, on serait tenté d'affirmer que la simplification de l'animalité permet de la constituer comme un repoussoir idéal pour une humanité vouée sans cesse se chercher et à risquer de se perdre avant même de s'être complètement trouvée¹⁴³.

¹⁴⁰ Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, p. 69.

¹⁴¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, p. 177.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Thierry Menissier, « L'Animalité comme limite et comme horizon pour la condition humaine selon Hannah Arendt », dans Jean-Luc Guichet (dir), *Usages politiques de l'animalité*, L'Harmattan, p. 223-252, 2008, p. 249.

Dans *Les Aubes écarlates* de Miano, l'enfant souffre d'une double fragilité. Il est mené par sa fragilité humaine à s'attribuer des forces animalières comme moyen de protection pour sa nature humaine et se créer un espace qui diffère de l'espace classique. Le narrateur signale à cet effet qu' : « Eso et ses hommes avaient donc été *blindés* » (p. 69). Ils sont initiés à un autre univers à travers des rituels où des poulets et d'autres animaux ont été égorgés « afin d'éloigner à jamais toute attaque matérielle ou occulte »¹⁴⁴. L'animalisation chez les enfants soldats se voit donc comme le fait de susciter de nouvelles frontières pour protéger le corps contre toute agression. Pourtant, c'est par le même processus que le corps de l'enfant devient victime d'une autre fragilité. En s'arrogeant la puissance de l'animal, le Moi de l'enfant-soldat devient plutôt un lieu facile pour toute forme de contrôle et d'actes de violence qui visent non seulement à transgresser l'espace d'autres corps mais surtout à détruire l'espace de l'enfant lui-même et à lui nier sa propre existence. Il ressort de ce qui précède que non seulement l'assimilation de l'enfance à l'image de la bête renforce la violence qui caractérise l'espace du corps et l'aliène de son existence, mais c'est un phénomène qui exprime la non-existence ou efface davantage les frontières morales, culturelles et sociales qui imposaient à l'enfant une certaine limite sociale.

¹⁴⁴ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p. 69.

7.0 Chapitre 7 : L'écriture des frontières : les espaces du vide

Dans son étude sur les enjeux de l'espace littéraire et la dynamique dans laquelle celui-ci s'engage pour définir les échanges interculturels, Youri Lotman part du constat que les êtres humains, à partir d'une conscience qu'ils ont d'eux-mêmes, ont tendance à structurer l'espace selon un système binaire, surtout du territoire du Moi et celui de l'Autre, de l'intérieur et de l'extérieur. La structuration qu'il propose implique la question de frontière dont l'une des idées de base est la délimitation. Il souligne que:

L'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne. Cet espace est « le nôtre », « le mien », il est « cultivé », « sain », « harmonieusement organisé », etc. par contraste avec « leur espace » qui est « autre », hostile », « dangereux », « chaotique ». Toute culture commence par diviser le monde en « mon espace interne et « leur » espace externe. La manière dont cette division binaire est interprétée dépend de la typologie de la culture concernée.¹⁴⁵

La frontière constitue alors l'exemple par excellence d'une figure topologique qui divise l'espace (réel et textuel) en catégories étanches auxquelles sont associées des entités et des significations particulières. L'usage que Lotman fait des pronoms, (« mon, le nôtre, et le mien » par opposition à « l'autre et leur ») vise déjà à marquer la différence entre les espaces, et à traduire ainsi l'altérité de ceux qui définissent les frontières. Dans l'espace discursif comme dans le vécu réel, ces distinctions binaires interpellent les personnages à un acte de transgression. Les analyses d'Antje Ziethen dans son examen des espaces littéraires dont une partie discute les travaux de Youri Lotman, montrent que :

Pour que se noue une intrigue, il faut un pas outre la frontière pour dépasser ses délimitations sémantico-spatiales. Le protagoniste qui défie ainsi la structure binaire déclenche alors une chaîne d'événements et, par conséquent, le sujet du texte. Pour Lotman, le texte littéraire, de par son inséparabilité d'un sujet et, par extension, d'un mouvement transfrontalier prohibitif, déploie un potentiel transformatif en déconstruisant le modèle binaire du monde.¹⁴⁶

Cette assertion renvoie au fait que l'espace du Moi se construit nécessairement par rapport à celui de l'Autre. Ici encore, la frontière, ou plutôt l'effacement de la frontière, est au centre de la déconstruction du système dualiste. Perçue initialement comme un phénomène qui fait une distinction nette entre l'espace du Moi et celui de l'Autre, la frontière, par la suite, se

¹⁴⁵ Youri Lotman, *La Semiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999, p. 21.

¹⁴⁶ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », dans *Arborescences, Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, No. 3, Juillet 2013, pp. 5-6.

transforme en lieu d'échange, d'interaction ou de tension. La frontière devient dès lors un espace où le Moi, comme le souligne Ziethen, s'ouvre « aux influences multiples, voire à l'hétérogénéité »¹⁴⁷. À cet égard, le Moi peut être perçu comme étant en perpétuel mouvement. Il est constamment victime d'une « confrontation avec autrui »¹⁴⁸. Cette mise au point traduit, dans une large mesure, les idées de Bakhtine sur l'individu, la quête infinie de sa conscience face à l'Autre¹⁴⁹ et sa relation avec son espace (habité) :

Notre conscience est en dehors de nous, aux frontières de l'organisme individuel et de la société. Ceux-ci se rencontrent dans le langage, et d'une façon générale dans les signes : « La conscience s'accomplit et se réalise dans un matériau sémiotique, créée au cours du processus de la communication sociale d'une communauté organisée. » Ou encore : « Dans le mot, je me constitue du point de vue d'autrui et, en fin de compte, du point de vue de la collectivité ». ¹⁵⁰

Il se donne à lire à partir de cet extrait que non seulement le territoire du Moi est victime d'une transgression par l'Autre, mais ce phénomène de transgression est à la base de la situation de l'impossible ancrage du Moi. Plusieurs protagonistes des œuvres qui font l'objet de cette étude sont confrontés à cette situation de perte ou d'indétermination spatiale, ou de ce qu'on peut appeler 'l'espace du vide'¹⁵¹.

L'espace vide, une fois évoqué, fait penser au néant. Fabienne Caland propose, dans son étude sur la tragédie du vide, de le caractériser comme « point absolu où le rien, seul, subsiste. Il est aussi, et peut-être plus encore, l'absence ultime qui se traduit par le silence »¹⁵². La situation du vide peut se référer à un espace géographique, à un être ou à un état. Il est à noter que le vide ne s'exprime pas que par l'absence (de quelque chose), mais aussi par l'excès. Dans ce cas, l'être humain peut être confronté à une pluralité de phénomènes, au trop-plein ou à l'infinitude, un contexte dénué de frontières qui le laisse dans un état de vide défini par le débordement et l'indétermination. Caland traduit ce point de vue du vide par :

L'expression [...] d'un déséquilibre ou, plus juste, d'un moment incertain de constitution d'un équilibre. Définie essentiellement par sa fêlure, elle [la tragédie du vide] utilise les traditions mythiques pour poser des problèmes sans solutions, [...].¹⁵³

¹⁴⁷ Antje Ziethen, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁹ Il est à noter que chez Bakhtine, l'altérité est une notion plus large qui implique, au-delà d'autrui, une collectivité, un autre espace, temps et texte.

¹⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 13.

¹⁵¹ L'espace du vide n'est pas employé ici dans le sens où le conçoit Maurice Blanchot comme quête d'un espace dans le processus de création littéraire. (Voir : Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955)

¹⁵² Fabienne Claire Caland, « La Tragédie du vide », dans *ETC, Le Corps gay*, No 62, 2003, pp. 29-34, p. 29.

¹⁵³ Fabienne Claire Caland, *Op. Cit.*, pp. 29-30.

Le vide devient un phénomène caractérisé dans un sens, par le manque ou l'absence, et dans un autre sens, par l'excès. Néanmoins, que ce soit dans l'un ou l'autre cas, le Moi éprouve de toute façon un sentiment de perte. L'être n'a plus de repères dans son espace vécu caractérisé par ce vide. L'espace du vide se perçoit dès lors comme le lieu de l'in-situé géographique. Que ce manque de repères géographiques s'opère dans une situation d'exil, d'errance, d'une quête impossible ou de trauma, il y a toujours un rapport à un espace et la question qui se pose c'est où situer cet espace, ou comment vivre dans cet espace incertain.

Georges Perec, dans *Espèce d'espaces*, présente le caractère de cet espace du vide comme étant l'espace d' « un doute [...], il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête »¹⁵⁴. On aurait sans doute à faire à une situation d'instabilité du Moi par rapport à l'espace et à la frontière qui mène même à douter de l'existence de l'être qui s'investit dans cet espace. Dans la dynamique de ce rapport entre le corps (individuel ou social), et l'espace, se révèle un vide caractérisé par un phénomène d'inaccessibilité et d'effacement. C'est ce type de vide que ce chapitre cherche à interroger.

Chez les différents personnages des œuvres de notre corpus, ce rapport à l'in-situé géographique se vit différemment. L'étude cherchera à se concentrer sur deux aspects différents de cet espace. Il y a d'abord le phénomène de l'in-situé géographique comme il se présente dans les textes avec les protagonistes, et ensuite la question du vide comme espace d'inscription des écrivains des littératures francophones. Ainsi, l'étude examinera, dans un premier volet, le vide de la filiation comme il se manifeste chez Henri Lopes et Dany Laferrière. Le deuxième volet va se pencher sur l'examen du vide comme esseulement et retranchement chez Florent Couao-Zotti et Franketienne, avant de faire la place au vide existentiel qui se matérialise finalement chez Léonora Miano et Marie-Célie Agnant.

7.1. Le vide de la filiation

7.1.1. Henri Lopes, le texte, et ses personnages

Henri Lopes, dans l'épigraphe à son roman *Le Lys et le flamboyant*, cite un texte de Paul Valéry :

Je n'ai jamais su qui j'étais, et j'ai toujours su qui je n'étais pas. [...] C'est un écheveau que ma vie dont le fil s'est embrouillé de brins si divers et si nombreux que je m'y trompe et m'y entortille, même en dormant.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Georges Perec, *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, 1974, p.179.

¹⁵⁵ Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, p. 5.

Cet extrait s'inscrit bien dans le contexte de l'effort que fait le personnage métis pour se définir et définir son espace, car son identité et son espace semblent être en doute. Les personnages que met en scène Henri Lopes, depuis son roman *Le Chercheur d'Afriques* (1990) jusqu'à *Méridional* (2015), évoluent dans un univers où on est censé être soit de race noire ou de race blanche. Dans cette perspective, toute autre race est considérée comme une aberration ou une incongruité, comme du faux, et caractérisée de flou. Le métis, dès son enfance, est confronté à cette situation où il doit prouver son 'humanité', son identité, son appartenance. Comme le suggère Liss Kihindou dans son ouvrage sur l'expression du métissage, « le métis vit avec un souci permanent : celui de définir sa culture, son peuple, et même sa langue, bref son être tout entier. [...] Le métis naît avec une contrainte : celle de défendre son existence, de se battre pour trouver sa place [...] »¹⁵⁶. C'est dans ce contexte de la difficulté d'être métis que Lopes, lui-même métis, conçoit son personnage, André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afrique* ainsi que les autres sujet-métis de ses romans.

Tout au long du texte, il y a un effort de trouver au personnage de Leclerc, une certaine filiation. L'effort commence par le souvenir flou que le protagoniste a de son enfance et d'une vie en famille avec une mère Ngalaha, un père-commandant sous le nom du Dr. Césaire Leclerc. Au-delà de ce souvenir flou, c'est surtout l'effort de rapprochement entre le protagoniste et le commandant Leclerc qui est suspect. Le narrateur fait savoir par exemple que la mère a l'habitude de rappeler souvent que « [je suis fils de blanc », et d'ailleurs :

Mon siège est la réplique en miniature de celui du Commandant. Quand je m'y installe, j'adopte le port de tête de papa. J'ai souvent entendu maman s'émerveiller de notre ressemblance. Comme le commandant, je ne souris pas [...]. À voix basse, elle ferait remarquer à Olouomo ma ressemblance avec le Commandant.¹⁵⁷

Le texte évoque également les tentatives du narrateur lui-même de s'assimiler au Commandant, « ses yeux (ceux du commandant) me troublent. Verts comme les miens » (p.20), et à se réclamer « [...] le fils du Blanc ! Le fils du Commandant » (p.248). Ces efforts d'assimilation inscrivent la relation du narrateur avec le commandant en question dans le doute. Le rapprochement constant se perçoit comme une tentative de combler un vide de paternité que ressent le narrateur. On pourrait se référer aux idées de Yao Louis Konan qui, dans une étude portant sur les enjeux de l'écriture migrante dans le roman francophone africain, fait une remarque similaire par rapport au sujet migrant :

¹⁵⁶ Liss Kihindou *L'Expression du métissage dans la littérature africaine : Cheik Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 37.

¹⁵⁷ Henri Lopes, *Op. Cit.* 1990, pp. 12-13.

On aboutit à un type de Sujet traversé par une crise identitaire, [...] un Être impur. [...]. Morphologiquement, il s'agit d'un apatride, celui qui n'a non seulement plus de lien solide avec la maison familiale, mais marque son incapacité à s'ancrer dans un nouveau territoire.¹⁵⁸

D'ailleurs, se donnant pour mission principale dans le texte la recherche de ce père-commandant, le protagoniste de Lopes est angoissé d'avoir perçu l'objet de sa quête dans une autre compagnie familiale indissociable, plongeant, ce faisant, sa mission dans un autre doute :

Lorsque le docteur Leclerc est sorti, son visage rayonnait. Le dessin à la Cocteau et la jeune fille rousse à la queue de cheval lui serraient le bras pour se réchauffer contre son corps. Il avait échangé un baiser avec la dame puis un autre plus appuyé avec la jeune fille. Toutes deux s'étaient pelotonnées contre son bras, et ils s'étaient engouffrés dans une Dyna Panhard noire.¹⁵⁹

La quête du père est marquée par un double doute. D'abord, le protagoniste n'est pas sûr si la personne qu'il cherche est le père légitime. Ensuite, il est incertain si le Dr. Leclerc reconnaîtrait André comme fils. Face à ces doutes, la frontière qui sépare le sujet de ses espérances, de cet espace Ailleurs longtemps rêvé s'éloigne de plus en plus. André Leclerc évolue dans un espace où l'absence de repères est symbolique du vide dans lequel se déroule sa propre vie. Dans une telle situation, le souci du personnage métis, c'est son incapacité à dire, que « cet espace est « le nôtre », « le mien »¹⁶⁰. André Leclerc lui-même déclare cette condition en mettant en doute son appartenance filiale, raciale, et spatiale : « je ne pouvais être le fils ni du Commandant ni de Ngalaha. Ma peau est différente de la leur » (p.184). Dans *Le Lys et le flamboyant*, Henri Lopes fait usage d'une deuxième épigraphe extraite du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, et qui semble être l'expression de cette situation de fatalité de ses personnages métis et aussi de sa propre condition de métis :

Je suis passé parmi eux étranger, mais nul d'entre eux n'a vu que je l'étais. J'ai vécu parmi eux en espion, mais personne – pas même moi – n'a soupçonné que je l'étais. Tous me prenaient pour un de leurs proches : nul ne savait qu'il y avait eu échange à ma naissance, frère de chacun sans être d'aucune famille.¹⁶¹

Il est possible d'alléguer que le drame du personnage métis dans les œuvres de Lopes, en l'occurrence celui d'André Leclerc, est une mise en scène littéraire du drame que vit Lopes lui-même en tant que métis. Le personnage d'André est une représentation de la réalité d'enfant

¹⁵⁸ Yao Louis Konan, « D'un débat ... autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le Paradis français* de Maurice Bandaman », dans Adama Coulibaly et Yao Louis Konan (Dir.), *Les Écritures migrantes : de l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 183-210, p. 201.

¹⁵⁹ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁶⁰ Youri Lotman, *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁶¹ Henri Lopes, *Op. Cit.*, 1997, p. 5.

métis de Lopes. Il est à remarquer d'ailleurs, qu'en faisant référence à ces auteurs, notamment Fernando Pessoa, Henri Lopes, « se reconnaît une certaine parenté avec celui-ci (Pessoa) à la fois sud-africain et portugais, sans être ni l'un ni l'autre »¹⁶², comme le souligne Lecas Atondi-Monmondjo. C'est ce flottement identitaire que reflète le titre de l'œuvre, *Le Chercheur d'Afriques*, qui peut se lire comme une métaphore de la vie de Lopes.

Dans son œuvre *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les gaulois*, Henri Lopes, qui passe de la fiction à l'essai, expose notamment sa propre situation d'individu métis et les différents Moi qui le constituent :

Je ne suis pas congolais typique. Ni mon nom ni ma couleur n'indique mon identité. Et c'est bien ainsi, comme vous, je descends du chimpanzé. Je suis fier d'être un SIF, un Sans Identité Fixe. De fait, je me réclame non d'une mais trois appartenances. Trois, pour faciliter ma présentation, car mille serait plus juste.¹⁶³

Avec ces multiples identités, Lopes émerge comme une figure en mouvement sans port fixe et difficilement définissable. Suspendu entre ses identités, l'écrivain incarne une entité écartelée entre ses multiples espaces au sein desquels il devient un être creux de qui s'éloignent les frontières. Cet éloignement des frontières consiste en l'inaccessibilité qu'éprouve le corps métis face à chacune de ses identités, chacun de ses espaces dont il se réclame. Comme on le constate avec la première identité de l'écrivain Lopes, celle qu'il appelle l'« identité originelle » et qui le « rattache aux ancêtres de [sa] terre natale », le Congo, voire l'Afrique, l'auteur est confronté à une identité qui a subi les secousses de la colonisation et dont les racines font l'objet d'une quête infinie. C'est cette réalité qui mène Lopes, dans son essai, à « explorer [ses] Afriques aussi bien dans le temps que dans l'espace »¹⁶⁴ comme il le fait avec André Leclerc par rapport à la pluralisation de l'Afrique dans l'intitulé, *Le Chercheur d'Afriques*.

Les Afriques que cherche André Leclerc sont les Afriques auxquelles Lopes lui-même est confronté. Ayant longtemps vécu au Congo, Lopes pense d'abord à l'Afrique telle qu'elle est traditionnellement pensée, celle que l'on retrouve dans les récits oraux de l'oncle Ngantsiala dans *Le Chercheur d'Afriques*. Il y a ensuite l'Afrique des ethnologues, des anthropologues et des explorateurs symbolisé dans le roman par le Dr. Leclerc. Il représente cette Afrique reconfigurée par le regard et le filtre du colonisateur. Par rapport aux écrivains colonialistes et

¹⁶² Lecas Atondi-Monmondjo, « Le Paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité », dans André-Patient Bokiba et Antoine Yila (dirs), *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 227-255, p. 237.

¹⁶³ Henri Lopes, *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11.

¹⁶⁴ Henri Lopes, *Op. Cit.*, 2003, p. 12.

leur vision renouvelée de l’Afrique, Mohamadou Kane montre, dans son analyse du roman africain, que :

Très souvent vivant en Afrique ou y ayant séjourné longtemps, ils ont des hommes et des choses une approche renouvelée et prétendent les présenter du dedans. Ils s’engagent dans l’investigation de l’âme africaine et dans la peinture des mœurs. Avant tout, ils ouvrent les hostilités contre les tenants de l’exotisme facile et des voyageurs. [...]. Il s’agit véritablement d’un tournant dans l’histoire de la littérature coloniale. L’idée gagne du terrain, parmi les romanciers, de l’originalité culturelle des africains et de la nécessité de lier la peinture de l’homme, du cadre et des traditions.¹⁶⁵

Telle que présentée, cette Afrique s’assimile à celle de la négritude avec laquelle Lopes maintient une relation de tension.

Dans les espaces africains de l’écrivain-métis, il existe également l’Afrique politique ou postcoloniale (dans laquelle il a fait carrière d’homme politique), où, comme il le souligne :

[...] l’indépendance allait donner naissance à des régimes paranoïaques où le continent connaîtrait les plus grandes atteintes aux droits de l’homme. Ce fut ce que j’ai nommé l’Afrique du *Pleurer-rire* avec ses bouffons sanglants. Les prototypes célèbres, modèle Bokassa ou Idi Amin Dada, ont voisiné avec les dictateurs sérieux et séducteurs, mais aussi sanglants (tel Sékou Toure) [...].¹⁶⁶

Il est à remarquer qu’en tant qu’écrivain, Lopes négocie son identité et son écriture dans ces différentes Afriques sans se rattacher à aucune d’entre elles. Avec son rejet de la négritude (comme celle-ci « induit l’obscurantisme [...], l’exclusion »)¹⁶⁷, et la condamnation de l’Afrique coloniale et des politiques postcoloniales, il se révèle que Lopes ne semble pas se plaire ni dans l’Afrique traditionnelle ou ‘bantou’, ni dans l’Afrique du Dr. Leclerc, ou de celle du « Pleurer-rire ». Il y a alors chez Lopes une remise en question perpétuelle de sa propre histoire et de l’histoire de l’Afrique en tant qu’espace culturel, géographique et politique. Dans *Le Chercheur d’Afriques*, Henri Lopes, à travers le protagoniste-métis André Leclerc, se cherche au bord de la Seine en France et dans l’espace congolais, comme il se cherche en tant qu’écrivain-métis dans *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, dans sa lignée bantoue ou bangangouloue, et sa lignée gauloise. De ce fait, il devient « un homme multiple »¹⁶⁸, une figure confrontée à plusieurs espaces et mémoires, et aussi au métissage à l’image de son personnage, ce qui rend difficile la singularité de son Moi et celle de son espace.

¹⁶⁵ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982, pp. 46-47

¹⁶⁶ Henri Lopes, *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁶⁷ Henri Lopes, *Ibid.* p. 13.

¹⁶⁸ Lecas Atondi-Monmondjo, *Op. Cit.*, p. 240.

Situé entre un monde « coupé en deux, d'un côté, la partie blanche, et de l'autre, la partie noire »¹⁶⁹, Henri Lopes, comme ses personnages-métis, devient un amalgame de toutes les couleurs, « café au lait, [...] feuille de cigare, ambre, [...] chair de plantain bouillie » etc. de tous les métissages et toutes les mémoires des « [...] races, cultures, humains, [...] idées, [...] espèces [...] », de sorte que cet excès déborde la richesse qu'il est censé exprimer et devient plutôt un sentiment d'incomplétude, et de vide. Y. L. Konan insiste sur cette idée en affirmant que l'identité du métis (personnage ou écrivain) :

[...] entre dans une dynamique de rapiéçage, de raccommodage des cultures, ouvertes qu'elles sont, au soupçon, au doute épistémologique. [...] la problématique de l'identité nouvelle soumet le Sujet à la nécessité d'une nouvelle naissance qui brouille ou supprime les frontières, les races, les cultures clivées...¹⁷⁰

Que ce soit avec l'écrivain Lopes lui-même ou avec ses personnages, il y a une certaine difficulté à se trouver un espace approprié qui définirait leur appartenance. Ainsi, le malaise qui caractérise la place de la figure métisse, s'apparente à une frontière instable qui incarne à la fois chez le métis un sentiment d'inclusion et d'exclusion des territoires et des imaginaires du colonisé, et du colonisateur, du colonial et du postcolonial, ainsi que de l'identité africaine et occidentale.

7.1.2. *L'Énigme du retour* : l'espace du père, l'espace du fils

Outre *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes, une autre œuvre du corpus exprime bien la dimension de filiation qu'on vient d'étudier : *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière. Il se pose également chez le narrateur dans cette œuvre la question de la filiation paternelle. Dès l'incipit du roman, le narrateur évoque ce père à travers un coup de fil qui annonce le décès de ce dernier et déclenche en même temps l'action. Par cette évocation, le narrateur fait de la figure du père le motif principal de son récit et invite le lecteur à une réinterprétation de cette figure.

Le texte de Laferrière est traversé de bout en bout par l'évocation du lien entre l'image du père et celle du fils. Cette relation se manifeste d'abord par un effort constant, de la part de certains protagonistes, pour montrer la ressemblance qui existe entre le père et le fils. Dans le récit, un ami du père du narrateur qui est à Brooklyn, observe que le père et le fils « sont faits du même bois » car, en plus de la ressemblance physique, le fils a des traits de caractère en commun avec le père qu' « il est allé s'asseoir au coin, à la place de Windsor, [le père, où celui-ci] prenait son café pendant quarante ans »¹⁷¹. À Port-au-Prince, la mère du narrateur lui montre

¹⁶⁹ Henri Lopes, *ibidem*, p. 59.

¹⁷⁰ Yao Louis Konan, *Op. Cit.*, p. 203.

¹⁷¹ Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2009, p. 67.

« une petite photo où l'on voit le père et le fils avec « le même visage grave » (p.204). Il faut également évoquer les propos d'un autre ami du défunt père qui dit au narrateur que : « tu es son portrait craché » (p.238). On retrouve dans un autre roman de Laferrière, *Pays sans chapeau* où le père est évoqué, des efforts similaires de rapprochement entre père et fils. Le narrateur de ce récit déclare que son père et lui ont « exactement les mêmes mains », alors qu'un autre personnage ajoute que les deux ; père et fils, avaient aussi « la même façon de remercier, un “merci” sec »¹⁷².

En se focalisant ainsi sur l'image du père, le récit ne cherche pas simplement à rapprocher le fils du père ou à nouer un lien de parenté entre les deux, elle le fait au contraire pour mettre en relief l'absence du père de l'espace du fils et le vide que cette absence crée aussi bien chez le fils que chez ces protagonistes. De ce fait, ces différents cas de rapprochement se perçoivent comme une manière d'accentuer la distance que la dictature, l'exil et la mort ont créée entre père et fils. La dictature et l'exil érigent une frontière, non seulement entre le narrateur-protagoniste et son père, mais c'est toute une « génération de fils sans père » (p.59) qui est victime de ce vide de filiation.

Examinant un phénomène similaire, Jean-Guy Pilon, dans l'Avant-propos de *Les Écrivains, la littérature et les mass media*, postule que « quand les psychologues parlent du père, en termes freudiens, ils parlent aussi de l'autorité. Quand ils parlent de l'autorité ils en parlent en termes de père »¹⁷³. Si tel est le cas, il faut lire, au-delà de la filiation paternelle qui revient constamment dans l'œuvre de Laferrière, une dimension métaphysique. Le père biologique sur lequel revient le récit est le miroir du repère territorial, c'est-à-dire la patrie. Au fait, les protagonistes de Laferrière sont d'Haïti et se reconnaissent par cette identité. Mais comme la rupture entre le père et le fils, il se crée une fissure entre citoyen et patrie à cause du duvaliérisme et les phénomènes qui en dérivent.

Ainsi, malgré leur haïtienneté, les protagonistes mis en scène par Laferrière, ainsi que Laferrière lui-même en tant qu'écrivain, éprouvent un malaise face à cette identité. Ils cherchent à se dés-identifier du même Moi qui les identifie, d'où le manque de repères et l'esseulement dans lequel ils évoluent. Hannah Arendt le montre dans son essai sur le système totalitaire quand elle estime qu'avec « la terreur [...] les gens [perdent] tout contact avec leurs semblables aussi bien qu'avec la réalité qui les entoure »¹⁷⁴. La patrie devient de ce fait un

¹⁷² Dany Laferrière, *Pays sans chapeau*, Québec, Lanctot, 1999, p. 201.

¹⁷³ Voir : Jean Guy Pilon, « Avant-propos : L'Écrivain, la littérature et les mass média », dans *Liberté*, Vol. 113, No. 4, 1969, pp.5-8, URI : www.erudit.org/fr/revues/liberte/1969, consulté le 13 juillet, 2017.

¹⁷⁴ Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, *Op. Cit.*, p. 224.

espace de terreur, une frontière qui sépare le Moi haïtien de lui-même et le dénué de toute appartenance géographique et sociale. On constate dès lors que dans le texte de Laferrière, plus il y a des tentatives de démontrer le rapprochement entre le fils (ou le citoyen) et le père (ou la patrie), plus on décèle de ce rapprochement, la distance qui nourrit la relation des deux entités.

Dans une autre perspective, il est à remarquer que le père évoqué dans *L'Énigme du retour* de Laferrière, peut conduire aussi à la recherche d'une autorité littéraire. Par un rapprochement dialogique avec Aimé Césaire, Dany Laferrière semble se mettre sous l'autorité intellectuelle et littéraire du poète et homme politique martiniquais dont justement le recueil de poèmes, *Cahier d'un retour au pays natal* énonce en filigrane tous les aspects de *L'Énigme du retour* au pays natal. Tout comme Césaire qui découvre, après son séjour en France, une Martinique dévastée politiquement, économiquement et culturellement, Dany Laferrière retrouve, après plusieurs années au Canada, un bercail délabré qui n'inspire aucune lueur de joie. Son protagoniste vit les mêmes expériences de confrontation au pays quitté que le poète Césaire. En somme, l'expérience littéraire de Césaire et son autorité lui servent de guide le long de ce voyage vers l'inconnu qu'est devenu Haïti. Ainsi, c'est dans l'espace poétique du *Cahier d'un retour au pays natal* qu'il essaye de retrouver force et courage, protection et réconfort. Césaire devient pour lui comme un père poétique qui le console, et comme il le souligne : « et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup je distingue l'ombre de Césaire derrière les mots » (p. 60). La référence constante que fait Laferrière dans *L'Énigme du retour* au *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire fait dire à Anne-Marie Miraglia que :

L'évocation fréquente et intermittente [...] du poète martiniquais et de son célèbre *Cahier* dans les deux parties de *L'énigme du retour* en fait un véritable leitmotiv qui ne fait peut-être pas qu'accompagner et reprendre le thème du retour, mais évoque aussi la mort en 2008 du poète, politicien et père fondateur de la négritude, tout juste un an avant la publication du roman.¹⁷⁵

Dans *L'Énigme du retour*, Laferrière crée son double textuel, Windsor Laferrière qui prend la place de deux figures paternelles pour lesquelles il ressent une connexion biologique et poétique. À travers cette filiation, il essaye de combler le vide laissé par leur existence. Pendant le retour qu'il fait en Haïti, le protagoniste rentre en contact avec les amis d'enfance de son père pour se renseigner sur celui-ci. Le narrateur rapporte l'une de ces rencontres avec un vieil ami de son père :

¹⁷⁵ Anne-Marie Miraglia « Le Retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière », dans *Voix et Images* Vol. 36, No. 2, 2011, pp. 81–92, p. 85.

Il prend une longue gorgée de rhum. M'observe longuement de ses yeux injectés de sang. Je vais faire une chose pour toi, parce que Windsor était mon meilleur ami, je vais te laisser ma voiture et mon chauffeur, comme ça tu pourras circuler en toute sécurité dans ce pays que tu n'as pas vu depuis un moment. Je tombe de sommeil. Maintenant si tu permets, je vais aller affronter les monstres de mon enfance.¹⁷⁶

Cette alliance avec les amis du disparu permet au fils de revivre non seulement les défaites et les gloires de son père, mais aussi sa propre enfance manquée, une expérience qu'il aurait souhaitée avoir en compagnie d'un père. En plus, cela lui permet d'éliminer la distance qui a été créée entre lui et l'espace paternel, le pays, que symbolise Haïti. Ainsi, la mort du père devient le reflet de sa vie et celle du fils :

Mon père est revenu dans son village natal. Je l'ai ramené. Pas le corps que la glace brûlera jusqu'à l'os. Mais l'esprit qui lui a permis de faire face à la plus haute solitude. [...]. Lui, à Baraderes. Moi, à Petit-Goave. Puis, chacun suit son chemin dans le vaste monde. Pour revenir au point de départ. Il m'a donné naissance. Je m'occupe de sa mort. Entre naissance et mort, on s'est à peine croisés.¹⁷⁷

Le miroir de la vie du père à travers le parcours du fils, se perçoit à deux niveaux. Dans un sens, on le voit comme un processus de conciliation entre père et fils où ayant vécu un sort similaire sous des régimes oppressifs, la vie du fils devient la reconstitution de celle du père. Dans un autre sens, tout l'effort de juxtaposition et la démarche de deuil que fait le fils marquent une certaine rupture, voire une nouvelle ère pour le protagoniste qui assume pleinement sa vie sans vraiment se soucier d'un père, humain et géographique. Il se libère désormais de la filiation paternelle ainsi que de celle du territoire (national).

Il est possible de faire la même remarque avec l'évocation du père poétique, Aimé Césaire. Laferrière se sert de l'œuvre de Césaire comme tremplin à son propre projet littéraire, celui de la dure confrontation avec les réalités du pays qu'on a quitté, mais sans pour autant nouer avec les conceptions politiciennes de Césaire à travers sa négritude. À cet égard, l'effort de Laferrière de mettre en relief l'œuvre de Césaire révèle en même temps une intention de rompre avec une certaine tradition qui célèbre encore l'identité originelle. Laferrière rejoint alors Henri Lopes qui insiste sur le fait que « l'identité originelle possède des limites » et évoque comme exemple de « dévoiements de la négritude [...] le duvaliérisme »¹⁷⁸ duquel Laferrière se distancie. Ainsi, dans l'univers littéraire, Dany Laferrière marque une certaine distance par rapport à l'espace idéologique ou politique du père poétique, Aimé Césaire.

¹⁷⁶ Dany Laferrière, *Op. Cit.*, p. 223.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 276-277.

¹⁷⁸ Henri Lopes, *Op. Cit.*, 2003, p. 12.

7.2. Le vide comme esseulement et retranchement

7.2.1. *Si la cour du mouton est sale... : les protagonistes esseulés*

Parmi les trois écrivains de l'Afrique francophone sur lesquels porte cette étude, Florent Couao-Zotti est le seul qui écrive de l'intérieur des frontières de son pays natal, le Bénin. Il se situe dans l'espace même du pouvoir politique pour dévoiler au reste du monde les conditions et les maux postcoloniaux dans lesquels se meut la société qu'il met en scène. L'un des domaines de la société postcoloniale dans lesquels l'écrivain béninois s'investit beaucoup dans le cadre de son écriture est le phénomène d'exclusion dont souffre une partie de la société. Dans son interview accordée à Raymond Hounfodji dans le numéro 42 d'*Études littéraires africaines*, Florent Couao-Zotti met en relief cette réalité :

[...] depuis une vingtaine d'années que j'écris, j'essaie de mettre en évidence la société marginale dans laquelle vivent certains personnages, que ce soient les prostituées, les enfants de la rue, les handicapés socio-mentaux, etc. En tout cas, tous ceux qui ont été complètement évacués du champ de la société, de la grande société que nous formions avant. On nous a souvent dit que l'Afrique vit de manière solidaire, que l'individu n'existe pas, que c'est l'ensemble de la communauté qui fait vivre l'individu. Aujourd'hui, on a perdu tous ces repères.¹⁷⁹

L'écriture de Couao-Zotti s'inscrit dans la modernité du pouvoir où les soubresauts de la nouvelle conjoncture politique poussent parfois à la confrontation avec le système d'oppression, à la corruption, et aux comportements individualistes qui transgressent les frontières morales de la société. Cette observation a été d'ailleurs mise en exergue dans les analyses de Sélom Gbanou dans son étude sur le renouvellement du discours dans le roman africain où il montre que :

Tous les récits de ces dernières années propulsent au cœur d'un univers en pleine dégénérescence qui a radicalement perdu l'intégrité mythique et socio-morale qu'on lui prêtait. Ils explorent la vacuité du sens et de la rationalité, les situations incompréhensibles dans lesquelles s'abîment l'espoir et la raison de vivre comme on peut le lire avec les paumés de tous genres qui n'ont de point de repères que les bars.¹⁸⁰

À cet égard, on assiste à l'écroulement de la relation entre individus et communauté, à la désintégration de l'institution familiale jusqu'à créer ce qu'on peut appeler l'esseulement. La conceptualisation que fait Hannah Arendt de l'esseulement en contexte politique est celle qui transforme les individus d'une communauté en une menace l'un pour l'autre. Résumant

¹⁷⁹ « Florent Couao-Zotti : de l'écriture et de l'art d'en vivre : Entretien réalisé le 23 juillet 2014 à Porto-Novo par Raymond G. Hounfodji » dans *Études littéraires africaines* No. 42, 2016, pp. 151–159, p. 156.

¹⁸⁰ Sélom K. Gbanou « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », dans *Revue de l'Université de Moncton* Vol. 37, No. 1, 2006, pp. 39–66, p. 62.

l'idée d'esseulement dans la même approche qu'Arendt dans *Le Système totalitaire*, Simone Manon soutient que :

[...] Hannah Arendt n'est guère explicite sur ce qu'elle appelle esseulement. Elle définit cette expérience, à laquelle le penseur, comme tout un chacun, peut être fugitivement exposé, par **la perte absolue de notre appartenance au monde commun**. L'homme esseulé n'est plus en compagnie de personne ; ni des autres, ni de lui-même. Aussi tente-t-il d'échapper à l'angoisse de sa solitude auprès de ses semblables, mais prenant la mesure de son isolement parmi eux, il les fuit autant qu'il se fuit lui-même.¹⁸¹

Ainsi, chez Arendt, l'esseulement, qui est synonyme de désolation (ou dé-solation), devient un sentiment de souffrance qui éloigne l'individu de l'autre et de lui-même. Dans son examen de l'abus des droits humains par un système impérial, Arendt reprend cette épreuve subie par l'individu en insistant sur le fait que :

Le grand malheur des sans-droits n'est pas d'être privés de la vie, de la liberté et de la recherche du bonheur, ou encore de l'égalité devant la loi et de la liberté d'opinion [...] mais d'avoir cessé d'appartenir à une communauté tout court.¹⁸²

L'extrait met en relief l'appauvrissement du rapport au monde de l'individu dans la mesure où celui-ci devient moins sensible à l'espace dans lequel il habite. C'est dans cette « expérience négative »¹⁸³, où le corps individuel est amené à être écarté de sa société immédiate, de son espace, que se meuvent les protagonistes de Florent Couao-Zotti dans *Si la cour du mouton est sale ce n'est pas au porc de le dire*.

Le phénomène d'esseulement chez Couao-Zotti se manifeste dans un premier temps par l'absence totale de famille. Dans les différents récits qui constituent le récit de *Si la cour du mouton est sale...*, le profil de la plupart des protagonistes principaux est généralement celui dont les traces de parenté sont passées sous silence ou inconnues. Même le personnage de Smain dont l'origine parentale libanaise est connue, « avec le père, Brahim » (p.99) et la mère elle aussi libanaise, on retrouve ce vide filial, car le protagoniste se confond par la suite avec les autres personnages comme Saddath, ancienne Miss Benin, Sylvana et Rokya qui sont des prostituées, Mathias et Samuel Dossou dont très peu est connu de leur relation familiale. On peut se référer dans le texte au cas particulier d'un des personnages nommé Ginette :

¹⁸¹ Simone Manon, « Solitude, esseulement, isolement. Hannah Arendt », mis en ligne le 27 février 2011 sur le site Philolog, URL : <http://www.philolog.fr/solitude-esseulement-isolement-hannah-arendt/> consulté le 3 juillet, 2017.

¹⁸² Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, traduit par Micheline Pouteau et al, Paris, Gallimard, 2002, p. 598.

¹⁸³ Hannah Arendt, *Le Système totalitaire, Op. Cit.*, p. 225.

Ginette, elle, [...] sortait tout droit d'une école de secrétariat bilingue, mais avec un rejeton dans le pagne. Un enfant dont le père, un *rienneux* – chômeur invétéré, avait disparu dans les vapeurs de la ville.¹⁸⁴

La désintégration de l'institution familiale est une conséquence de l'écroulement du système économique sur lequel repose la société postcoloniale. La violence qui caractérise le système de l'État postcolonial trouve son prolongement dans l'autodénigrement et la désensibilisation du sujet jusqu'à devenir un phénomène toxique qui suscite chez l'individu non seulement la perte totale de ses moyens, mais surtout un sentiment égocentrique. Ainsi, ce que l'on peut appréhender comme acte d'irresponsabilité du père envers sa femme et son enfant, peut être perçu comme une conséquence des effets du système politique sur les citoyens. La conséquence d'un tel sentiment conduit à un enfermement sur soi. Pour Jose Leonardo Tonus, le jeu de la transgression des frontières pose la question du rapport entre l'individu et les autres. Ainsi, dans sa lecture de la nouvelle « A Fuga » de Samuel Rawet, il écrit :

La relation avec autrui n'est plus bâtie en termes d'échanges ou d'ouverture, mais plutôt en termes de fermeture, d'isolement et de confrontation. [...]. [La] coexistence s'apparente à une course-poursuite entre des prisonniers d'un même espace social. [...] même l'acte sexuel est vécu comme un affrontement.¹⁸⁵

Le contexte qu'évoque Tonus dans cet extrait s'applique, dans une large mesure, aux récits de *Si la cour du mouton est sale...* Florent Couao-Zotti souligne, par rapport à ce sentiment égocentrique :

Ceux qui, peut-être, n'ont pas été véritablement nourris à cette culture [communautaire] sont capables, lorsqu'il y a une richesse qui est pour l'ensemble de la communauté, ils sont capables de ramasser tout et de contenter leur vie et de laisser le reste de la population dans la misère. C'est ce qu'on observe aujourd'hui. Et donc, ma plume essaie tout simplement de montrer ce phénomène en essayant de focaliser l'attention sur, justement, ces laissés-pour-compte de la société. Des gens qui sont capables de se tuer pour une miette de pain [...].¹⁸⁶

Le comportement individualiste que le romancier tente de mettre en relief, se manifeste à travers les actes disparates que posent les protagonistes. Bien que toute l'intrigue soit fondée sur la question de valise de la cocaïne, chacun des protagonistes donne l'impression de constituer une action à part dans un univers personnellement fortifié où il ne se soucie que de son Moi et de sa survie. En effet, la valise autour de laquelle tourne l'action principale et qui

¹⁸⁴ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁸⁵ Jose Leonardo Tonus, « A la frontière de la transgression : une lecture de la nouvelle « A Fuga » de Samuel Rawet », dans Bernard Fouques (dir), *A propos de frontière : variations sociocritiques sur les notions de limites et de passage*, Vol. 2, LEIA, Université de Caen, 2003, pp. 141-150, p. 142.

¹⁸⁶ « Florent Couao-Zotti : de l'écriture et de l'art d'en vivre : Entretien réalisé le 23 juillet 2014 à Porto-Novo par Raymond G. Hounfodji » dans *Études littéraires africaines* No. 42, 2016, pp. 151–159, p. 156.

est l'objet du désir des personnages principaux, s'impose dans le récit comme symbole des conditions matérielles ou d'une quête de survie qui régit la vie des personnages au quotidien. Chacun des personnages de Couao-Zotti est alors en quête de la valise symbolique pour remédier à un manque, combler un vide, qui provient d'une part, de la situation sociale, politique et économique peinte dans le roman, et d'autre part, de l'absence de filiation. C'est ce qui nécessite le besoin de se créer un espace pour son Moi et d'exclure les autres. On peut citer comme exemple le cas du personnage de Samuel Dossou Kakpo :

Samuel Dossou Kakpo était un ver de terre nu, un homme toujours désargenté [...]. Agent de la brigade des stupéfiants, où il risquait sa vie en gagnant des miettes, il jeta un beau jour son macaron dans les marécages et ouvrit sa propre agence de sécurité, baptisée Tolérance Zéro.¹⁸⁷

L'action de Samuel se perçoit comme un refus du Moi collectif (la police) en faveur du Moi individuel (une agence de sécurité privée) qui vise à privilégier son intérêt personnel au détriment de l'intérêt collectif. En effet, comme Samuel, tous les autres personnages mis en scène par Couao-Zotti procèdent à la reconstruction du Moi individuel aux dépens de celui de la collectivité. Cette entreprise individuelle consiste en la neutralisation volontaire de l'espace de l'Autre pour accroître le territoire du Moi.

Fatiguée « d'exécuter les missions qu'on lui confiait ; transporter des valises de Beyrouth à Freetown en passant par Cotonou et Lomé » (p.70), Saadath, l'ancienne Miss Benin décide de s'approprier la valise pour pouvoir assurer le contrôle de 'soi' et ne plus appartenir à l'Autre, le syndicat pour lequel elle travaille. Le vol de la mallette, qui marque pour elle le début d'une nouvelle vie, un assouvissement de ses désirs, devient plutôt un phénomène de perte. C'est la dépossession définitive de son existence car, Smain, l'agent du syndicat des dealers de drogue à Cotonou, la retrouve, la torture, l'assassine et jette « [son] corps [...] recouvert [...] (de) marques de toutes sortes » (p.27) au cimetière à la suite de son refus de céder la valise.

Ainsi commence un jeu où la valise devient le facteur qui détermine la relation que les personnages entretiennent entre eux. La rencontre de Smain avec Sylvana qui déclare être en possession de la valise marque une étape de rapprochement qui fait avancer d'un pas l'intrigue. On assiste à cette conversation entre les deux protagonistes :

- Qui es-tu et qu'est-ce que tu veux ?
La jeune femme continua de le regarder.
- Tu penses que le fait de tenir une arme me fait peur ? lâcha la visiteuse au bout d'un moment.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.50

- Je n'utilise pas mon pistolet pour faire peur, mais pour cracher la mort.
- Si tu veux perdre à jamais l'occasion de retrouver la valise, eh bien, tu peux y aller. Smain baissa la main. Le canon de son pistolet descendit vers le sol.
- Je suis Sylvana, la personne à qui Saadath a confié la valise. [...]. Comme elle n'est plus là, j'en suis devenue la propriétaire. J'ai envie de m'en débarrasser définitivement. Pour ça, j'aurais besoin d'une compensation financière. [...]. On retiendra une **heure** et un **endroit** où je te montrerai la « cargaison ».
- **J'attendrai**, Tigresse, fit-il, un rien goguenard.¹⁸⁸

L'extrait met d'abord en valeur l'attitude des deux protagonistes qui prétendent avoir une certaine autosuffisance. Cela se manifeste par l'auto-nomination : « Sylvana, [...] surnommée Tigresse » (ibid), d'où se révèle une volonté d'appropriation d'un territoire fixe et protégé que personne ne devrait franchir. Cette fixation se concrétise quand le narrateur fait dire à la jeune femme qu'« on retiendra une heure et un endroit » (ibid), donnant l'impression de suspendre le temps et de choisir un espace en leur faveur ; un cadre qui permettra l'assouvissement de leurs désirs personnels et l'accomplissement définitif de leur mission. Le texte tout entier est nourri par ce faux espoir d'une temporalité et d'une spatialité immuables qui constitue le vide dans lequel se meuvent les protagonistes. La rencontre entre Sylvana et Smain pour l'échange de la valise contre une somme de « vingt millions » apparaît pour chacun d'eux comme l'aboutissement de leur quête personnelle, car chacun des deux, au-delà de l'objet d'échange, pense à effacer l'autre de son espace. Le vide défini par l'effacement de l'autre cadre bien avec les analyses de Paolo Ricca dans son étude « Face à la peur du vide » où il souligne que :

Ce vide est celui que tu crées, non pas en effaçant ton frère, mais en t'effaçant toi-même comme frère. Le refus du frère devient ici le refus d'être frère. Le vide qui se crée par-là est celui, non pas d'une fraternité effacée, mais d'une fraternité refusée.¹⁸⁹

Dans *Si la cour du mouton est sale...*, l'effacement de l'autre passe d'abord par le meurtre. Il y a le cas de Smain qui se débarrasse de Saadath, la miss Benin qui a fait venir la valise, et ensuite de Mathias, « le complice » (p.113). Mouf, je jeune homme qui aide Sylvana dans les démarches de l'échange de la valisette, est tué par celle-ci. Ces meurtres, loin d'être un simple effacement d'un prochain, mènent à la perte des meurtriers eux-mêmes. C'est la mort de Saadath qui déclenche l'enquête policière, et c'est grâce au meurtre de Mathias que la police a pu annoncer ouvertement à la radio le nom de Smain.

¹⁸⁸ Florent Couao-Zotti, *Op. Cit.*, pp. 39-40.

¹⁸⁹ Paolo Ricca, « Face à la peur du vide », dans *Autres Temps, Les Cahiers du christianisme social*, N° 39, 1993, pp. 69-76, p. 70.

En dehors du meurtre, le récit évoque un autre type d'élimination de l'Autre que l'on peut appeler l'effacement symbolique. Avec cet effacement, chacun des deux auteurs de ces assassinats, Sylvana et Smain, dans le processus de l'échange de la valise de cocaïne contre l'argent, prépare en avance l'échec de la mission de son adversaire. Sylvana lance la police à la traque de Smain alors que celui-ci coupe court la jubilation de Sylvana avec des « faux billets » (p.118) comme récompense. Les personnages sont dès lors, indépendamment de leur volonté, relancés dans un autre vide, surtout celui de l'espace et de l'action. Le narrateur nous fait part de ce moment où l'Arabe, après un court moment de « jubilation » retrouve derrière lui la police :

L'Arabe était furieux. Il se demandait par quelle embrouille, par quelle cabale la police s'était retrouvée là, alors qu'il pensait avoir définitivement mis l'affaire sous scellés. Cette Sylvana, enragea-t-il, était une garce de première main.¹⁹⁰

Ce renversement de situation efface tout l'effort mené par l'Arabe jusqu'ici et l'espace/temps d'aboutissement qu'il perçoit devant lui. Il se retrouve dans un vide caractérisé par l'impossibilité d'atteindre son but et l'incapacité de se faire une idée de son orientation. Comme le souligne le narrateur : « Smain courrait comme un diarrhéique. Il courrait valisette au vent, sans savoir vers où s'orienter, dans quel endroit échouer » (p.87). Au fait, l'écriture de Couao-Zotti place presque tous les protagonistes dans cette situation de perpétuel recommencement où ils vivent dans des « tournolements successifs, [...] une véritable expérience labyrinthique [où] le combat ne s'estompe jamais »¹⁹¹.

On assiste dès lors à l'illusion qui caractérise l'existence des personnages où les frontières protectrices qu'ils construisent autour de leur territoire pour la promotion des intérêts personnels, s'écroulent ou s'éloignent au fur et à mesure qu'ils les construisent. Cet écroulement des frontières fait voir le vide qui habite les protagonistes esseulés de Couao-Zotti. Dans l'espace du roman, les frontières se définissent par un cercle vicieux, le parcours circulaire des protagonistes où les actes qu'ils posent s'érigent comme borne à leur progrès. On peut prendre en compte le constat de Paolo Ricca qui, citant Karl Barth, souligne que :

[...] l'humanité veut dire co-humanité, s'il est donc vrai qu'un vis-à-vis, un prochain participe à la constitution de ton humanité à toi, c'est-à-dire, que tu ne peux pas être vraiment humain sans un prochain, alors nous comprenons que la perte d'un vis-à-vis c'est un peu aussi la perte de nous-même et le vide s'élargit.¹⁹²

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 82.

¹⁹¹ Jose Leonardo Tonus, *Op. Cit.*, p. 142.

¹⁹² Paolo Ricca, *Op. Cit.* p. 71.

Dans le roman, on assiste à une sorte de non-existence de l'espace individuel. La démarche individualiste du protagoniste de Couao-Zotti nie aussi bien le territoire des autres que son propre territoire, car dans l'imaginaire de Couao-Zotti, ce territoire, ou le Moi du personnage, d'abord collectif, laisse ses frontières ouvertes à la pluralité. Il convient dès lors de dire que dans une telle démarche, on ne trouve, « ni vainqueur ni vaincu, mais uniquement des victimes d'un pouvoir, social ou divin, absolu et illégitime »¹⁹³. Florent Couao-Zotti se sert de cette impasse dans sa fiction comme un lieu de convergence des différentes facettes de la vie, des relations interpersonnelles dans la société qui caractérise son œuvre.

7.2.2. *Mûr à crever* ou les 'Moi' in-situés

L'expression du divers qu'on vient d'examiner chez Florent-Couao-Zotti en tant que négation du comportement individualiste, se manifeste chez Franketienne comme un acte contre le mutisme imposé aux personnages du récit de *Mûr à crever*. Dans le roman, les personnages vivent le règne duvaliériste comme une sorte de prison constante et de suppression de la parole. Ils s'inscrivent dans le contexte de perte de droits fondamentaux des individus sous l'emprise du totalitarisme dont parle Hannah Arendt. Elle souligne que :

Cette situation extrême [...] est la situation des gens qu'on prive des droits de l'homme. Ce qu'ils perdent, ce n'est pas le droit à la liberté, mais le droit d'agir ; ce n'est pas le droit de penser à leur guise, mais le droit d'avoir une opinion.¹⁹⁴

L'univers narratif de Franketienne dans *Mûr à crever* est caractérisé par une certaine pesanteur du pouvoir politique ainsi qu'une atmosphère de pression de telle façon que l'expression d'opinions personnelles est soumise à la censure. Le mutisme l'emporte sur la parole dans la mesure où ce que les protagonistes pensent intérieurement dépasse largement ce qu'ils peuvent dire. On remarque qu'il y a un effort de la part de l'écrivain de contrôler les mots qu'il utilise. Cela se confirme avec la technique de la spirale qu'adopte le protagoniste-écrivain qui pense ou rumine son projet de livre tout au long de l'œuvre sans que cette intention prenne vraiment forme. Il est constamment à la phase de la proposition du roman spiraliste dans lequel :

[...] le style jouerait le rôle de baromètre enregistreur. Doué d'une variabilité infinie. Capable d'indiquer les variations atmosphériques les plus imprévues. Dès lors, le mot accède à la plus large autonomie. Enflé de significations. Gonflé de références. Ample par les renvois qu'il suggère. [...].¹⁹⁵

¹⁹³ Jose Leonardo Tonus, *Op. Cit.*, p. 142.

¹⁹⁴ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, traduit par Micheline Pouteau et al, Paris, Gallimard, 2002, p. 599.

¹⁹⁵ Franketienne, *Op. Cit.*, pp. 92-93.

Cette étape de la théorisation infinie du projet en chantier se reflète d'ailleurs dans le comportement des personnages qui sont embourbés dans les démarches quotidiennes de leur vie. Comme le souligne le narrateur-protagoniste :

[...] J'ai assumé ma vie entière dans ce qu'elle aurait de fort et de faible. [...] je naquis dans la laitance d'une aube incertaine. Les obstacles, l'imprévu, la spontané, la douleur, les éclats de tristesse et de joie remplissent mon carnet de bord dans le long voyage vers des terres inconnues. [...], j'ai essayé. Cherché. Trébuché. Le périple est peuplé de cauchemars. Chaque fois que j'entrevois la lumière, une marée de brouillard surgit.¹⁹⁶

Toutefois, l'hésitation qu'éprouve le personnage-écrivain devant les faits, son incapacité à se prononcer explicitement fait de lui et de l'écrivain lui-même, « un être qui se cherche dans le cri du sang et de la nuit »¹⁹⁷ mais sans se trouver. On décèle du récit de *Mûr à crever* une dualité caractérisée par une fissure du sujet-écrivain en Moi narrateur et en Moi percepteur ou victime. Naïm Kattan évoque, dans son livre, *La Parole et lieu*, un contexte analogue où l'écrivain se place devant le réel sans pouvoir le représenter. Comme le propose Kattan, l'écrivain utilise une écriture :

[...] métaphorique [...] la métaphore ne cerne pas un sens mais renvoie à une redondance [...] et l'écrivain se sent prisonnier de son instrument, dépassé par des moyens qu'il emprunte et qui le condamnent à s'auto-observer en train d'observer le réel. S'il choisit l'aliénation poreuse, il se place à la traîne des modes d'ailleurs pour dire le dit qui est le non-dit, récusant le sens, les mots devant renvoyer aux mots et se suffire à eux-mêmes.¹⁹⁸

Dans *Mûr à crever*, au-delà des mots, c'est dans la technique narrative de la spirale que se réfugie Franketienne à travers son écrivain fictif, Paulin. Ici, son écriture renvoie à une technique d'écriture, une mise en abyme de sa propre image d'écrivain. Paulin explique l'enjeu de cette technique à son lecteur fictif, Raynard :

Ce qui m'obsède le plus, ce serait de parvenir à m'évacuer de ce bunker qui emprisonne chacun de nous. Me traduire, en déchiffrant les hiéroglyphes qui encombrant ma vision. Les énigmes qui m'exaspèrent. Réussir à provoquer un déclic dans la pensée du lecteur. La manipulation par l'écriture pour créer un champ de communication et forcer les gens à bouger des stéréotypes et de la normalité.¹⁹⁹

C'est comme si au lieu de décrire la réalité en face, l'écrivain s'interpose entre cette réalité et son écriture pour ne pas avoir à la représenter. L'univers carcéral de la narration s'impose comme frontière entre l'écrivain et la réalité qu'il vit de façon que celui-ci se replie

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 130-131.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Naïm Kattan, *La Parole et le lieu*, Montréal, Hurtubise, 2004, pp. 110-111.

¹⁹⁹ Franketienne, *Op. Cit.*, pp. 91-92.

sur lui-même et incarne la figure d'un écrivain esseulé, coupé de sa propre réalité. Cet enfermement qu'éprouve l'écrivain le pousse à faire dire à son protagoniste : « J'étouffe. Je ne vois pas de soupirail. [...]. Je suis fatigué. [...]. Je piaffe. Je crie. J'appelle. Je hurle »²⁰⁰. Le sentiment de claustrophobie qu'évoque le narrateur est repris par l'auteur lui-même dans un entretien :

J'ai effectivement vécu un enfermement qui a été source d'angoisse existentielle, une angoisse qui a rejailli sur l'écriture. C'est au moment où je ne pouvais pas laisser Haïti que j'accomplissais des voyages imaginaires non seulement dans l'écriture et dans la lecture mais également dans les rêves. [...]. J'ai fait tous les voyages parce que l'enfermement était systématique en Haïti. Il y avait cette boulimie de posséder tout ce qui existait sur la planète, de l'intérioriser, de le bouffer.²⁰¹

Avec cet étouffement, l'écriture devient une sorte d'exutoire pour Franketienne qui semble écrire pour se guérir des maux qui l'accablent et dans lesquels il est figé. En effet, le mal du règne de François Duvalier crée un vide dans la conscience haïtienne que les écrivains de l'époque essaient, de leur part, de combler. Écrivant sur les doctrines littéraires et climats politiques sous les Duvalier, Joseph Ferdinand met en valeur ce rôle de l'écriture à l'époque Duvalier où pour les écrivains :

[...] l'écriture est à la fois exorcisme et parturition. On invente et réinvente le monde pour être en mesure de pouvoir supporter le fardeau de la vie. On est déjà à moitié guéri de son mal quand on le met en paroles [...]. Fonction thérapeutique de l'écriture lui donnant un sens et une existence en dehors, sinon au-dessus, de toute motivation. [...]. Étape de transition : il s'agit d'écrire pour combler la vacuité des jours par le moyen de sa plume en attendant des lendemains meilleurs [...].²⁰²

Il est à noter par ailleurs, que bien que Franketienne s'inscrit dans le contexte thérapeutique qu'évoque Ferdinand, il écrit pour se guérir du mal qu'il se retient de nommer. Il fait l'impasse sur ce mal duvalérien comme si ce mal n'existait pas. De ce fait, la période duvalérienne dans l'œuvre de Franketienne se perçoit comme un temps mort. L'errance imaginaire que fait l'écrivain fictif, Paulin, à travers la lecture, l'écriture, et les rêves, tout en évitant d'aborder la question du mal de la dictature, contribue à mettre en hibernation ce temps duvalérien, à le mettre en suspension comme un temps d'inactivité pour le Haïtien. Ce

²⁰⁰ Franketienne, *Op. Cit.*, p.7.

²⁰¹ Kaiama L. Glover, « Physical Internment and Creative Freedom: The Spiralist Contribution », dans Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky (eds), *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, pp. 231-255, p. 243.

²⁰² Joseph Ferdinand, « Doctrines littéraires et climats politiques sous les Duvalier », dans Marie-Agnès Sourieau et Kathleen M. Balutansky (eds), *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, pp. 193-229, pp. 198-199.

décalage (qui se manifeste par la peur et l'incapacité de dire) entre le sujet haïtien et l'époque en question renforce le statut d'esseulement de celui-ci et son enfermement face à tant d'horreurs et de violence difficile à représenter.

7.3. La mémoire du vide : *Les Aubes écarlates* et *Un alligator nommé Rosa*

Un dernier type d'espace du vide que nous voulons examiner est la mémoire du vide. Par mémoire du vide, nous entendons le fait de se sentir privé d'une partie de son histoire (ou même son entièreté). Ce vide se manifeste notamment dans la vie des personnages de Léonora Miano et de Marie-Célie Agnant. Les personnages de ces deux auteures se retrouvent dans une situation qui les oblige à se tourner vers le passé pour l'interroger, le comprendre pour leur permettre de mieux renouer avec l'histoire. Dans son étude sur les œuvres de Marie-Célie Agnant, Carmen Mata Barreiro souligne :

[...] la littérature [...] de Marie-Célie Agnant construit des ponts vers le passé, passé récent – XXe siècle - et du « temps longtemps » pour faire comprendre l'histoire d'Haïti et pour faire un travail de « réinscription » [...] en vue de contribuer à faire que les jeunes Haïtiens puissent se repositionner, depuis les contingences socioculturelles de leur présent, à l'intérieur du groupe social formé par leurs proches, du point de vue de leur identité culturelle et historique en retenant le long cours de l'historicité de ce groupe. Et elle bâtit des passerelles entre la mémoire « autobiographique » et la mémoire « historico-sémantique » dans ce but.²⁰³

En effet, chez les protagonistes d'Agnant, ce retour au passé concerne principalement la question de mémoire. Il y a un effort de la part des romancières de lutter, d'un côté, contre la mémoire refoulée, le silence de l'histoire, et de l'autre, pour la réparation de la mémoire blessée. Ce constat rappelle ce que Robert Mangoua disait dans son étude sur le devoir de mémoire et la reconstruction narrative dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo :

Évoquer le passé pose d'emblée la question de la capacité de se souvenir, la question de « la représentation présente d'une chose absente ». Or, selon Halbwachs, « la mémoire ne fait pas revivre le passé mais elle le reconstruit ». Si tel est le cas, mémoire et oubli sont les deux faces d'une même réalité. Elles s'affrontent dans le processus mémoriel en ce sens que l'oubli constitue les trous de la mémoire que l'imagination s'efforce de combler.²⁰⁴

Ce faisant, l'imagination devient un passage qu'emprunte la mémoire vers le passé ou l'histoire pour permettre une reconstitution de l'identité. L'imagination est alors l'outil pour ce

²⁰³ Carmen Mata Barreiro, « La Mémoire de l'esclavage et de la répression dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant: mémoire identitaire, mémoire vivante », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 106-119, p. 116.

²⁰⁴ Robert Fotsing Mangoua, « Devoir de mémoire et (re)construction narrative du tirailleur sénégalais dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo », dans *Études littéraires africaines*, No. 40, 2015, pp. 33-44, p. 38.

qu'Eduardo Galeano appelle « la mémoire vivante », et qui a pour « vocation à être une catapulte »²⁰⁵, à relancer le sujet dans une nouvelle aventure existentielle. Dans une étude sur les témoignages des événements de la Shoah par exemple, Sarah Horowitz révèle que :

The desire to fix the facts of the Holocaust, for once and for all, grows more urgent as the event fades further and further into the past. While time erodes the remnants of brutality and extermination, survivors of Nazi genocide push against the limits of language and imagination to revisit—in mind or in body—the death camps that once constituted their nightmarish world.²⁰⁶

Une telle observation s'applique dans une large mesure à certains écrivains francophones africains et caribéens qui participent à un travail de retour au passé pour combler le vide de la mémoire historique dans le cadre de certains événements tels que l'esclavage, la colonisation, les guerres civiles et les dictatures. On peut évoquer les cas de Tierno Monenembo avec *Pelourinho* (1995), *Le Roi de Kahel* (2008), Kangni Alem avec *Esclaves* (2009), et Florent Couao-Zotti avec *Les Fantômes de Brésil* (2006) où le retour dans le passé permet de nourrir la mémoire (collective) des aspects réprimés de l'histoire. D'autres écrivains comme Boubacar Boris Diop dans *Murambi, le livre des ossements* (2000), Abdourahman Waberi dans *Le Pays sans ombre* (1994) et *Moisson de crânes* (2000), et Tierno Monenembo dans *L'Ainé des orphelins* (2000), Véronique Tadjo dans *L'Ombre d'Imana* (2000) et *Le Terroriste noir* (2012), entreprennent des projets pour rappeler les traces de l'histoire et réparer la mémoire brisée.

Dans la littérature caribéenne, des écrivains tels que Patrick Chamoiseau dans *L'Esclave vieil homme et le molosse* (1997), Raphael Confiant dans *Nègre marron* (2006), Gisèle Pineau dans *Mes quatre femmes* (2007), et surtout Marie-Célie Agnant dans *Le Livre d'Emma* (2001), se sont engagés dans ce projet de mémoire à travers la mise en scène des personnages qui sont à la trace de leur histoire ainsi qu'à la quête d'un comble de leur Moi. Dans le même ordre d'idée, Léonora Miano dans *Les Aubes écarlates* et Marie-Célie Agnant dans *Un alligator nommé Rosa*, situent leurs personnages dans un contexte où ils se sentent vidés de leur existence. Ceci les amène à s'interroger au sujet de leur propre identité (qui suis-je ?), ou bien sur l'espace habité ou à habiter (où suis-je ?). Des réponses à ces questions nous permettront d'examiner les caractéristiques et les enjeux du vide existentiel dans les œuvres en question.

²⁰⁵ Cité par Carmen Barreiro, *Op. Cit.*, p. 118.

²⁰⁶ Sarah R. Horowitz, *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, New York, State University of New York Press, 1997, p.33.

7.3.1. Léonora Miano : revisiter l'histoire

Le projet romanesque de Léonora Miano cherche principalement à sortir de l'espace fermé du présent pour renouer avec le passé. L'histoire racontée dans *Les Aubes écarlates* porte généralement sur des figures en quête de la mémoire de l'histoire et d'emplacement dans leur communauté. Tous les protagonistes principaux mis en scène par Miano sont victimes de cette situation. C'est une situation d'exclusion qu'on voit avec Epa, l'enfant-soldat, Ayane, aussi appelée « la fille de l'étrangère », et Epupa, l'envoyée de l'invisible. Epa trahit sa communauté et son petit frère en se faisant recruter par les forces armées et en tuant un vieillard de son village. Ayane transgresse un certain interdit en quittant Eku pour l'Europe (p.33). En ce qui concerne Epupa sa grande connaissance de l'Histoire (du Continent) trouble sa conception du présent dans la mesure où cette connaissance suscite en elle une certaine douleur. C'est pour cela que les trois sont considérés comme des exclus, situation qui correspond, au sentiment d'abjection de Julia Kristeva que Jennifer Misran résume comme :

un espace dans lequel l'Ego est menacé. [...] l'abject se situe [...] entre l'humain et le non-humain, l'identité et la non-identité. Il n'est ni objet ni sujet, mais « *what disturbs identities, systems, orders, what does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite* ». ²⁰⁷

D'ailleurs, les voix des disparus et les enfants-soldats aux noms desquels Epa et Epupa prennent la parole, souffrent énormément de cette exclusion. Miano met ainsi en évidence ce sentiment d'aliénation en plaçant les trois figures, Epa, Ayane, Epupa, en charge de la narration des récits des victimes dans la perspective historique. Epa assume la narration de l'histoire des enfants-soldats en montrant la privation de leur Moi et le vide de leur existence. Il évoque surtout la vulnérabilité qui mène ceux-ci à être recrutés (bon gré ou mal gré) pour faire la guerre des autres :

Des enfants. Plus jeunes que les plus jeunes parmi mes frères d'Eku. Ils avaient huit ans. Dix ans. Tous n'avaient pas été enlevés. Quelques-uns ont rejoint la rébellion de leur plein gré, [...]. Des enfants étaient assis çà et là [...]. Ils nous ont regardés [...]. Quelque chose d'effacé dans leurs yeux m'a rappelé les compagnons d'Eyia. Ces enfants étaient devant moi, mais ils n'avaient pas de visage. Tandis que les morts réclamaient le retour, la reconnaissance, la réintégration, ces petits n'espéraient plus rien. ²⁰⁸

²⁰⁷ Jennifer Misran, « Entre « lutte » et « paix » : violence et réhabilitation du corps féminin dans *Contours du jour qui vient* », dans Alice Delphine Tang (dir), *L'Œuvre romanesque de Miano : fictions mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 141-153, p. 144.

²⁰⁸ Léonora Miano, *Op. Cit.*, pp. 86-87.

Epa devient ainsi témoin de la violence faite aux enfants. D'ailleurs, le fait que son frère, Eyia soit sacrifié par les miliciens et sa dépouille consommée par le peuple d'Eku²⁰⁹, est symbolique de l'existence hypothéquée de ces enfants. Il se révèle à partir de l'extrait que l'enfant n'est pas simplement privé de son espace d'enfance mais de toute son histoire. Le pouvoir des armes placées entre ses mains brise sa mémoire d'enfance et devient une force qui l'oblige à être absent dans son propre espace. De ce fait, le projet de restitution que Miano fait faire à Epa, le narrateur-protagoniste, n'est pas seulement émaillé d'expériences traumatiques pour ce protagoniste, mais est la restitution d'une histoire autre que celui de l'enfant victime comme, dans le processus qui transforme celui-ci en soldat, son Moi subit un déplacement et laisse la place à une figure avec laquelle il n'admet pas le partage. S'il faut évoquer cette restitution de la mémoire de l'enfant-soldat par rapport aux questions : « de quoi y a-t-il souvenir ? [et] de qui est la mémoire ? »²¹⁰, proposées par Paul Ricœur, il est possible de dire que chez l'enfant-narrateur de l'œuvre de Miano, la matière du rappel, aussi bien que sa source, sont des lieux où se brouillent les frontières entre l'histoire de victimes et l'histoire de bourreaux. La restitution se déroule dès lors dans un contexte de paradoxe qu'Irena Trujic associe également aux narrateurs eux-mêmes, Epa, Ayane et Epupa :

Ce que les ombres réclament, seuls Ayane, Epa et Epupa seront capables de leur donner : sinon de témoigner de ce qu'elles ont vécu, du moins de rappeler qu'elles ont vécu et, partant, de les réintégrer dans la communauté dont elles ont été arrachées. Mais le chemin sera long, car il s'agit de trois figures paradoxales dans la mesure où elles sont également exclues, chacune à sa manière, de leur propre communauté.²¹¹

La tension qui nourrit le rétablissement de l'être et de devoir de mémoire chez les instances de *Les Aubes écarlates* se complique davantage quand le retour vers le passé récent des victimes de la guerre civile se confond avec le retour dans le passé lointain de la période de l'esclavage pour reconstituer la mémoire des victimes oubliées de cette « saison de l'ombre ». Cette zone brumeuse de tension où se mêlent la mémoire et l'histoire (de victimes et de bourreaux, des vivants et des disparus, du présent et du passé) constitue ce que Miano appelle 'ombre' dans son écriture. Cette métaphore d'ombre caractérise notamment le cadre spatio-temporel de son œuvre mais également les personnages, c'est-à-dire « les témoins

²⁰⁹ Cet événement figure dans *L'Intérieur de la nuit*, un roman qui précède *Les Aubes écarlates* et où Léonora Miano commence à narrer l'histoire de la guerre civile qui ravage Mboasu.

²¹⁰ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 3.

²¹¹ Irena Trujic, « Faire parler les ombres : les victimes de la Traite négrière et des guerres contemporaines chez Miano », dans *Nouvelles études Francophones*, Revue officielle du Conseil international d'Études francophones, (University of Nebraska Press), Vol. 30, No. 1, 2015, pp. 54-65, p. 57.

intégraux [et] témoins in absentia » « que les romans nomment “les ombres” »²¹² comme le suggère Irena Trujic. En tant qu’un leitmotiv des récits, l’‘ombre’ renvoie aux phénomènes qui dissimulent ou assombrissent mais en même temps révèlent ou éclaircissent un aspect de la réalité dans l’esthétique de Miano.

Ce territoire de dilemme et de mysticisme se manifeste dans l’écriture de la romancière franco-camerounaise par certains mots ou expressions comme ‘l’obscurité’, ‘les ténèbres’, ‘la nuit’, ‘l’au-delà’, et le ‘silence’ qui sont tous emprunts d’ombre et d’absence de lumières. Ce phénomène de lourdeur psychologique de manque d’espoir est également exprimé dans la plupart des titres de Miano tels que *L’Intérieur de la nuit*, *Contours du jour qui vient*, *Tels les astres éteints*, *Ces Ames chagrines*, *La Saison de l’ombre* et bien évidemment *Les Aubes écarlates*. Son œuvre cherche à mettre en lumière les problèmes créés par la colonisation et les difficultés qu’a le peuple colonisé à franchir les frontières de cette période ténébreuse. Dans ce texte à l’étude, on retrouve cette représentation dans des propos comme : « quelle chose obscure rongait l’âme des habitants du cœur du Continent ? » (p.18), « ce n’était pas lui qui effacerait la nuit d’Eku » (p.19), « notre plongée dans l’absurde » (p.85), « Siècles des lumières qui n’a fait qu’obscurcir notre univers, polluer notre atmosphère », et « aux temps funestes de la traite négrière (p.128) etc. En effet, l’image de l’ombre incarne chez Miano ce qui est du domaine de l’insolite, de l’inconnu, de l’oubli, du secret, de l’embrouille, de manque de repères, et que la romancière mène ses personnages à dévoiler, à comprendre et à nier, pour leur permettre de mieux se réconcilier avec leur histoire.

En fait, le processus de restitution et de réconciliation dont il est question et qui est d’ailleurs censé se constituer en élément libérateur et thérapeutique, s’amalgame dans un paradoxe, domaine capital du phénomène de l’ombre où le mal devient partie intégrante du Moi. Le duel entre la petite fille (représentant les enfants du Continent) et sa mère (la société ou le Continent), est une image de ce paradoxe :

Tante Ayanee... La nuit dernière, j’ai vu ma mère en rêve. Elle m’avait suspendue à une poulie, percé mon corps de petits trous et, sans se soucier de mes cris, elle recueillait mon sang dans une calebasse.²¹³

Si la chose obscure « sans nom » (p. 131) qui rongait l’âme des habitants du cœur du Continent » (p.19) provient en partie de l’espace du Moi (collectif), de l’intérieur de ses frontières, on peut voir dans cette réalité l’incapacité de dire ce mal, et d’effacer cette ombre.

²¹² *Ibid.* p. 54.

²¹³ Léonora Miano, *Op. Cit.*, p. 133.

Le narrateur révèle de manière explicite cette réalité où la société est victime de ses propres actions :

Depuis combien de temps nos jeunes gens sont-ils kidnappés pour être précipités dans le néant ? C'est notre main elle-même qui les y pousse. Les autres ne viennent que profiter de nos désordres. C'est nous qui avons installé les ténèbres dans nos cieux. Il ne se lève plus, sur nos terres, des aubes écarlates. Elles ne précèdent pas le jour, ne faisant que ponctuer l'inlassable répétition des nuits.²¹⁴

Miano met en relief le parallélisme entre le 'vol' du corps de l'enfant pour la guerre tribale, une guerre où le corps (social) s'auto-dévore, et le rôle de ce corps dans l'enlèvement des victimes de l'esclavage. Dans son essai *Le Sanglot de l'homme noir* (2012), Alain Mabanckou défend le point de vue que les malheurs du peuple noir ne doivent pas être rejetés sur d'autres peuples. Reprenant cette idée Trujic souligne qu'

Il y a donc une part de responsabilité attribuée aux populations africaines [...]. Inscrire une telle responsabilité dans l'histoire de la Traite peut s'avérer à bien des égards polémique.²¹⁵

En effet, dans l'amalgame des récits des victimes de l'esclavage et des enfants-soldats que racontent les narrateurs de Miano, la population intradiégétique est confrontée à sa propre ombre comme une barrière qui l'empêche de raconter son histoire. C'est cette situation qui renforce l'inconfort et le paradoxe qui définissent l'existence du peuple du Continent tel que l'évoque Miano. La romancière semble enjoindre au peuple du Continent « de dépasser le statut de descendants de victimes de la Traite »²¹⁶ pour accepter en partie la responsabilité de bourreau. De ce fait, les frontières entre victimes et bourreaux s'estompent pour que, à travers cette réconciliation, le peuple puisse se créer une nouvelle voie vers l'avenir.

C'est dans ce sens que l'introduction des personnages exclus dont le statut efface la frontière entre victime et bourreau (Epa), entre l'intérieur et l'extérieur du continent (Ayane) et entre le visible et l'invisible, le passé et le présent (comme Epupa qui vit dans toutes les dimensions) s'avère bénéfique à l'esthétique de Miano. Ces figures s'érigent en pont entre les différents individus, et entre les différents temps et espaces. Epa et Epupa sont dans ce sens la voix des ombres du passé récent (la guerre civile) et du passé lointain (la Traite négrière) qu'ils

²¹⁴ *Ibid.*, p.85.

²¹⁵ Irena Trujic, *Op. Cit.*, 63.

²¹⁶ *Ibidem.*

ont la responsabilité de réintégrer au sein de la communauté. On le voit avec Epupa dont le corps devient un passage, un lieu d'interaction entre toute une collectivité :

Lorsque l'aménorrhée s'était signalée, des visions avaient commencé à l'assaillir, faisant défiler des images mêlant différentes époques. Au cours de ses bains nocturnes dans le fleuve, il lui arrivait de voir des univers étranges, peuplés de silhouettes emmêlées, féminines pour la plupart, privées de visages. Ces femmes d'ombres venaient vers elles, pour lui demander un peigne. Elles parlaient toutes en même temps. Leurs voix n'étaient qu'un brouhaha de supplices affolées.²¹⁷

Comme le corps d'Epupa et la figure de l'enfant à naître, l'écriture de Léonora Miano devient une réactualisation de la mémoire pour la restitution d'un passé et d'une histoire oubliés. La romancière cherche, à travers son esthétique, à combler les lacunes historiques, non pas seulement en attribuant une responsabilité à la culpabilité des collectivités dans le processus historique qui a mis en gage l'existence d'une multitude de victimes. Son écriture tente aussi de remédier au vide en créant pour toutes les collectivités un espace de dépassement des différences, un lieu de reconnaissance et de renaissance qui élimine désormais les frontières entre l'espace du Moi et l'espace de l'Autre.

7.3.2. La mémoire reconstituée dans *Un alligator nommé Rosa*

L'espace d'inconfort, qui typifie l'existence des peuples du Continent noir dans l'œuvre de Léonora Miano, est un phénomène déterminant dans la vie des personnages d'Haïti pendant et après le règne des Duvalier dans *Un alligator nommé Rosa* de Marie-Célie Agnant. Les protagonistes d'Agnant comme ceux de Miano, sont nourris par un phénomène de vide, statut d'in-situé de leur Moi taraudé pareillement de questions existentielles sur leur identité et leur emplacement. Chez les uns comme Laura et Rosa, l'élément d'in-situé se manifeste par l'enfermement dans un état de silence et dans un temps présent pour pouvoir s'éloigner des faits du passé. Laura admet cette réalité en affirmant qu' :

On a une seule vie. La mienne est déjà assez hypothéquée. Je l'ai passée à essayer de débusquer l'être humain chez Rosa, j'ai perdu mon temps. [...] n'attendez rien de moi, vous entendez ? Le passé, c'est le temps mort. Rosa rejoindra bientôt ce temps-là. Une fois qu'elle aura fermé les yeux, j'aurai définitivement tourné la page. [...]. Combien de fois faut-il vous le répéter, le passé pour moi n'existe pas.²¹⁸

Chez d'autres comme Antoine, la situation d'inconfort est nourrie par le besoin de revisiter ce passé et reconstruire son histoire pour trouver des réponses à son vide existentiel.

²¹⁷ Léonora Miano, *Op. Cit.*, pp. 242-243.

²¹⁸ Marie-Célie Agnant, *Un alligator nommé Rosa*, Montréal, Remue-ménage, 2006, p. 129.

C'est ce qui nécessite la traque de Rosa qui se définit chez le protagoniste comme une traque de repères. Antoine fait cette confession à Laura :

Je ne quitterai pas Gourdaix avant d'obtenir ce pour quoi je suis venu, Laura. À ce prix seulement je trouverai le repos. Je me suis promis, je leur ai promis de trouver... [...]. Il s'agit d'une promesse vieille de quarante ans faite à ma famille. Je ne suis pas arrivé à Gourdaix par hasard, [...]. J'ai attendu des années cette rencontre avec Rosa.²¹⁹

Ainsi, pour le personnage d'Antoine, traquer Rosa c'est arriver à répondre aux questions qui préoccupent constamment son esprit par rapport à son identité. Retrouver Rosa constitue un effort que fait Antoine pour recouvrer son existence et combler le vide qui l'a toujours habité. Alors que Laura et Rosa s'emprisonnent dans les frontières du temps (présent) en s'efforçant de rompre avec leur passé, Antoine, pour qui « le passé [demeure] vivant », se donne pour projet de briser ces frontières pour se retrouver. De toute évidence, le protagoniste d'Agnant vit une situation traumatique dont il ne sera jamais guéri tant qu'il ne comprendra pas les motifs du bourreau de ses parents. Antoine pose de ce fait un acte thérapeutique au nom de toutes les victimes du régime que représente Rosa. Il est nourri par un esprit de militantisme, le reflet de celui de la romancière qui insiste sur le fait que « c'est le militantisme qui [l'a] menée à l'écriture »²²⁰. L'écriture d'Agnant devient dès lors un lieu où s'effectue un renversement de la réalité haïtienne de silence, d'oubli et de mémoire blessée par l'intermédiaire du personnage d'Antoine. À cet égard, Joëlle Vitiello observe par rapport à l'œuvre d'Agnant qu' :

À l'image poétique du « puits du silence » évoquée par Agnant dans « Écrire pour tuer le vide » correspond une écriture de la justice qui comble les silences : silences traumatisés des victimes, silences coupables des bourreaux, silences complices des voisins, locaux et internationaux. [...]. Le roman est donc une tentative réparatrice non seulement individuelle, mais aussi collective.²²¹

Pour le personnage d'Antoine, c'est un projet qui consiste à briser les frontières du temps (le passé, le présent et le futur), de l'espace (entre Haïti et le monde), éthiques (entre bourreaux et victimes) pour remédier au phénomène d'inconfort que vit le sujet haïtien de l'intérieur aussi bien que de l'extérieur des frontières nationales.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 126-127.

²²⁰ Cité par Carmen Mata Barreiro, « La Mémoire de l'esclavage et de la répression dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant : mémoire identitaire, mémoire vivante », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oublieuse mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 105-119, p. 106.

²²¹ Joëlle Vitiello, « La Mémoire dans les romans et nouvelles de Marie-Célie Agnant », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oublieuse mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 157-170, pp. 169-170.

Par ailleurs, en ce qui concerne la romancière elle-même, on constate que le silence n'est pas simplement un phénomène recherché pour combler la mémoire au nom des victimes à travers l'écriture et les fouilles qu'elle fait faire à son personnage, Antoine. Le silence devient une frontière pour l'action d'Antoine et une poétique même qui fonde l'écriture d'Agnant, car si le silence est un obstacle à la progression du protagoniste et donc une discontinuité à la narration, il est en même temps une composante narrative qui fait évoluer le récit.

Dans le roman, le héros d'Agnant trébuche constamment contre ce phénomène de silence marqué généralement par le refus ou l'incapacité de dire. Le récit nous présente un aperçu de ce silence dès les premières pages à l'arrivée d'Antoine chez Laura et Rosa :

D'un pas lourd, l'homme gravit les quelques marches et se penche pour déposer au sol une énorme valise. Il hésite avant de mettre sa main sur le loquet. C'est alors qu'elle sent sa présence. [...]. Elle le voit remuer les lèvres, mais n'entend rien de ce qu'il dit. [...] elle y décèle une sorte d'anxiété. Passant outre aux consignes de sa tante qui veut qu'une fois le loquet poussé personne ne franchisse le seuil du bistrot, elle extirpe les clés de la poche de son tablier et ouvre la porte.²²²

Il se crée à partir de l'extrait, un scénario de passage, du silence à la parole, d'un blocage à un débouché où les expressions comme « pas lourd », « hésite », « remuer les lèvres », et « mais n'entend rien »²²³, symbolisent une distance de communication entre l'espace d'Antoine et celui de Rosa et Laura où ce premier vient de mettre les pieds. Par la suite, l'action que fait Laura constitue une transgression de la ligne du silence. La porte devient une frontière entre absence et présence, silence et parole. Avec cette scène d'ouverture, on voit déjà l'interaction entre deux forces opposées mais qui se conjuguent et se donnent mutuellement un sens. Antoine incarne le pouvoir de la parole sur le silence qui « constitue généralement un faux refuge, un simulacre de protection »²²⁴ pour Laura et Rosa. Élaborant la place du silence dans une œuvre de fiction comme celle d'Agnant, Horowitz explique que

The idea of muteness in fiction is exemplified concretely by the frequency of mute characters, structurally by the predominance of gaps and textual ellipses, and thematically by an overriding concern with language, silence, speech, muteness, writing, and blankness. Muteness expresses not only the difficulty in saying anything meaningful [...]; it also comes to represent something essential about the nature of the event itself. [...] Muteness instantiates a consistent movement of

²²² Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 13.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Colette Bouchet, « L'effet parole chez Marie-Célie Agnant », dans Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 13-25, p. 15.

displacement—geographic, historical, linguistic, symbolic—that characterizes both the event and its subsequent reflections and depictions.²²⁵

Le silence s'impose à la narration, tel que le montre l'extrait, non seulement comme thématique, mais aussi comme actant et technique narrative. Ainsi, il se révèle de la narration dans *Un alligator nommé Rosa*, une conjugaison entre silence et parole. Cela renvoie au fait que les personnages que Marie-Célie Agnant met en œuvre ont leur Moi enfermé soit dans les paroles de l'un ou dans le silence de l'autre. Antoine à l'impression qu'une partie de son histoire se trouve confinée dans le silence de Laura et de Rosa. Il en est de même pour Laura qui recherche dans la parole d'Antoine une sorte de renaissance. Si Antoine fait l'effort de percer le silence qui enveloppe l'espace habité par ces personnages femmes, c'est parce que cette absence de parole n'est pas un « silence de manque » mais plutôt un espace rempli d'histoires :

Après les salutations d'usage, debout, sur le seuil, Laura n'a d'autres choix que d'inviter Antoine à s'asseoir. Puis elle offre d'aller préparer du thé. Elle a depuis longtemps choisi le silence, un silence qui cadre bien avec ces lieux où elle se sent protégée, à l'abri des dangers qu'elle a toujours sentis roder autour d'elle.[...] Il faudra vite lui rappeler que paix et silence, ici, ne sont qu'illusion ; le silence est habité par une clameur douloureuse, et la paix, entravée par le fléau [...].²²⁶

Toutefois, « le silence est [...] si éloquent » (p.207) dans le récit que plus ces protagonistes femmes s'y réfugient, plus elles se dévoilent et plus leur existence se caractérise de vide. C'est dire que le mutisme dans lequel elles se murent, renferment deux enjeux. D'un côté, ce mutisme établit chez elles le refus de reconnaître l'existence d'Antoine et de le laisser recouvrer son être perdu. De l'autre côté, le silence renvoie à la peur de se dévoiler à l'autre et de laisser échapper des repères. Ainsi, le silence s'explique comme une méfiance de s'ouvrir à l'autre, et la peur de se trahir. Le silence joue dans ce cas un rôle protecteur. Or ce dévoilement, elles le font inconsciemment, indépendamment de leur volonté. Dans ses confrontations avec Rosa, Antoine révèle à celle-ci :

Tu refuses obstinément de desserrer les lèvres ? Ignores-tu que, dans tes brefs moments de sommeil, tu parles de manière tout à fait intelligible ? As-tu peur de ce que tu peux raconter en dormant ? C'est pour cela que tu t'obstines à fuir le sommeil ?²²⁷

L'éloquence que renferme « la parole bannie » (ibid) est la mémoire douloureuse non d'un individu mais de toute une collectivité que représente Antoine. Ainsi, l'absence excessive

²²⁵ Sarah R. Horowitz, *Op. Cit.*, p. 38.

²²⁶ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 124-125.

²²⁷ *Ibidem*, p. 89.

de parole contre laquelle il se heurte chez ces personnages victimes (comme Laura) et bourreaux (comme Rosa), joue, par son éloquence, sur la frontière de la perte et de la découverte. L'excès de silence chez Rosa symbolise en même temps chez Antoine, un excès de vide qui fait penser à l'idée d'aporie, du terme grec *aporia* ou absence de passage. Dans son étude sur l'expression du vide par le vide, William Allen explique ce concept comme :

[...] a point of doubt, confusion, or difficulty, whose complexity or obscurity creates an impasse so that thought or language cannot go on. In the face of demands that cannot be resolved or satisfied, thought or language stops dead, unable to proceed. There is a blockage, that which affords no passage (*poros*), which is then associated with a lack of productivity or fruitfulness leading to idleness and impotence.²²⁸

Avec *Un alligator nommé Rosa*, dans le processus du recouvrement d'une partie de son Moi, Antoine se confronte à l'opacité de toute la réalité du duvaliérisme dont les motifs transcendent le sens humain :

Antoine a beau vouloir s'imprégner de cette atmosphère passible, [...], il se sent perdu et malheureux, complètement déboussolé [...]. Pourquoi avoir tant lutté pour la retrouver ? Seigneur Dieu [...], éclaire-moi. Je ne sais plus qui je suis, ce que je fais ni où je vais ». ²²⁹

La mission d'Antoine est nourrie par une illusion, celle notamment qui le pousse à vouloir comprendre la motivation et les actions des tortionnaires. La rencontre avec Rosa tétanise donc Antoine et le plonge dans une situation difficile, car la figure de la tortionnaire, aussi innocente et mortelle qu'elle semble être devant Antoine, cache en elle une violence inimaginable. Antoine sort alors de son espace pour s'introduire dans celui de la réalité bouleversante de l'activiste des Duvalier. C'est face à ce bouleversement que le protagoniste d'Agnant se découvre. Cette découverte consiste en l'impossibilité de percer la monstruosité des faits, de franchir la frontière des actes de Rosa, car comme le suggère Jose Leonardo Tonus :

Contrairement à « l'ici » et à « l'ailleurs », les frontières constituent rarement des réalités tangibles. Ce sont plutôt des lieux référentiels, poreux et si tenus qu'elles deviennent parfois atopiques. Les frontières sont des espaces repérables uniquement en fonction de l'existence d'un point de départ et d'un point d'arrivée.²³⁰

²²⁸ William Allen, « To Articulate the Void by a Void: Aporetic Writing and Thinking in *L'Attente l'oubli* », dans *Word and Text, A Journal of Literary Studies and Linguistics*, Vol. V, Issues 1&2, 2015, pp. 52-67.

²²⁹ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, pp. 102.

²³⁰ José Leonardo Tonus, *Op. Cit.*, p. 144.

Ainsi, Rosa et la réalité de la dictature haïtienne demeure une énigme, non seulement pour Antoine mais pour tous ceux qui ont subi les exactions. C'est dans le contexte de cette révélation que s'explique la collaboration sollicitée par Antoine pour la restitution de l'histoire collective. L'intention d'inciter Rosa à reconnaître ses crimes, à les confesser ou à exprimer un regret, constitue une première tranche de cette collaboration désirée par le héros. Le narrateur-protagoniste cherche par exemple à faire dire à Rosa qu' :

« Au mois d'avril 1964, moi, Rosa Bosquet, j'ai tué de mes mains le journaliste Antoine Guibert, père de cet homme qui se trouve aujourd'hui devant moi, puis j'ai mis le feu à sa maison et fait périr tous les autres membres de sa famille ! ».²³¹

Si cette intention de départ tend vers une impossibilité, on peut voir en cela non l'échec de la mission d'Antoine, mais plutôt l'occasion pour Agnant de démontrer l'indicibilité du phénomène. L'une des phases indispensables de la collaboration est le fait de solliciter le concours des victimes, ce qui mène d'ailleurs Antoine vers Laura. Cette phase consiste à conscientiser les victimes, à restituer leur mémoire et à créer une plate-forme pour qu'elles puissent témoigner de leurs expériences vécues. Dans une conversation entre Laura et Antoine, celui-ci affirme :

[...] Tant que je serai en vie, que d'autres victimes de Rosa le seront, le passé demeurera vivant. Si nous ne faisons rien, nous resterons pour toujours dans ce tombeau. Et puis, dites-vous bien qu'avec ou sans votre aide, je finirai par obtenir ce que je cherche. En me refusant votre concours, vous vous enfoncez dans la complicité. [...].

Antoine lui tend un sac de cuir [...] – il y a dans ce sac des liasses de papiers. Chaque liasse est une histoire. Elles sont différentes, mais rejoignent toutes et ont pour actrice principale Rosa Bosquet. Ouvrez-le, vous y trouverez mon histoire, et celle de ma famille, décimée par Rosa. Et tant d'autres histoires. Dans la liasse portant le numéro six, se retrouve une partie de vous-même, une partie importante qui vous a échappé.²³²

Les témoignages se perçoivent dès lors comme des fragments d'histoires qui vont constituer un ensemble polyphonique pour combler les trous de la mémoire et les vides de l'Histoire. Ainsi, que ce soit avec la confession des bourreaux, ou le témoignage des victimes, le projet d'Antoine vise à solliciter la collaboration de la collectivité, coupable ou non-coupable, pour une cause commune. De ce fait, l'écriture d'Agnant et la mission assignée au personnage d'Antoine ciblent la construction dialogique d'une cause qui est « la mise en scène de pratiques de solidarité et de collaboration fructueuses et efficaces entre diverses classes

²³¹ Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, p. 61.

²³² Marie-Célie Agnant, *Op. Cit.*, pp. 129-133.

sociales »²³³ comme l'observe Marie Estripeaut-Bourjac. Le récit d'*Un alligator nommé Rosa* se lit comme une sorte de catharsis pour les personnages impliqués dans cette quête de mémoire dans la mesure où il réconcilie les personnages avec eux-mêmes et avec le monde. Tout en combinant conscience historique et imagination littéraire, le silence et l'expression, l'oubli et le souvenir, Marie-Célie Agnant efface les frontières entre coupables et innocents, pour permettre au peuple, non seulement de reconstituer la mémoire et l'histoire, mais surtout de les dépasser pour mieux vivre le présent et se projeter dans l'avenir.

²³³ Marie Estripeaut-Bourjac, *Op. Cit.*, p. 416.

Conclusion générale

La notion de frontière est l'un des thèmes les plus fédérateurs qui peut être abordé dans toutes disciplines : la philosophie, la sociologie, et surtout les sciences politiques, juridiques et la géographie où elle est au centre des relations entre l'homme et son espace habité. Bien que la question de la frontière soit devenue un lieu commun compte tenu de son omniprésence dans les disciplines, sa manifestation en littérature se révèle très pertinente étant donné qu'elle permet aujourd'hui de saisir la (re)configuration qui s'opère dans le récit entre les différents éléments de la production littéraire et la relation que cette dernière entretient avec les autres disciplines. Aborder donc la question de la frontière, c'est poser la question de la limite des disciplines, la limite des composantes littéraires par rapport à l'influence qu'ont d'autres domaines sur celles-ci dans l'espace discursif des œuvres francophones comme celles de Marie-Célie Agnant, *Un alligator nommé Rosa*, Florent Couao-Zotti, *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*, Franketienne, *Mûr à crever*, Dany Laferrière, *L'Énigme du retour*, Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, et de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*.

L'hypothèse de départ qui a nourri notre réflexion dans cette étude sur la poétique de la frontière est celle qui relève du désir de la production romanesque francophone de l'Afrique et de la Caraïbe de rompre avec toutes les formes de frontières (géopoétiques). Ce désir semble s'annoncer en trois points essentiels :

- Pour un grand nombre d'écrivains, l'œuvre littéraire se fait un lieu de fusions et d'interactions entre les différents genres (roman, théâtre, poésie, essai etc.), et formes d'expression, de sorte que le concept même de genre narratif devient problématique. À partir des écrivains (Marie-Célie Agnant, Florent Couao-Zotti, Franketienne, Dany Laferrière, Henri Lopes, Léonora Miano) sur lesquels s'est appesantie cette thèse, il est possible de proposer que compte tenu de l'effacement des frontières entre les différents genres dans le récit, le roman dans l'espace francophone est devenu presque un genre sans frontières tel qu'on le voit dans *D'éclairs et de foudres* (1980) de Jean-Marie Adiaffi, *Le Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes, *Elle sera de jaspe et de corail* (1983) de Werewere Liking etc. Il y a une sorte de révolution où les écrivains ne veulent plus se sentir ghettoïsés par les normes de l'écriture. Ils sont sous l'impression d'être enfermés dans le genre comme défini par L'Abbe Vincent (1942). Cet enfermement les rend claustrophobes et l'ouverture des frontières se perçoit comme une écriture contre la claustrophobie du genre. Le roman prend aujourd'hui une grande ampleur et se présente

sous forme d'un récit où tous les genres trouvent leur place comme dans le cinéma ou le théâtre, formes d'expression qui permettent la représentation de tout.

- L'espace littéraire se singularise par une esthétique de fragments, de découpages narratifs, qui combinent des souvenirs épars, des bribes de cultures, d'histoires, de rêves et des emprunts aux médias. Il est marqué par le sceau du composite, du divers, au même titre que le réel lui-même, toujours fugace, multiple et insaisissable. Le roman épouse le mouvement dans le temps et l'espace des écrivains qui sont comme des nomades aussi bien dans la mémoire que dans la vie de tous les jours.
- La nécessité de ces auteurs aujourd'hui d'être ouverts au monde et au voyage, leur permet de se retrouver un peu partout dans le monde comme chez eux. C'est l'exemple de :
 - Henri Lopes : Congolais résidant en France, ancien ministre de l'éducation, des affaires étrangères, des finances, Premier Ministre, directeur de l'Unesco et ambassadeur du Congo en France. Grâce à ses responsabilités, il a voyagé de par le monde.
 - Léonora Miano : originaire du Cameroun et résidant en France, voyage à travers les continents : Afrique, Europe, Amérique dans le cadre des conférences et de projets d'écriture¹.
 - Dany Laferrière : écrivain, journaliste et scénariste haïtien et canadien, il est membre de l'Académie française et fait des va-et-vient entre Haïti, le Canada, les États-Unis, et la France. Comme symbole de son ouverture sur le monde, on peut citer le titre de son roman, *Je suis un écrivain japonais*.
 - Marie-Célie Agnant : enseignante, traductrice, conteuse et écrivaine de nationalité haïtienne et canadienne, a voyagé à travers le monde avec des résidences d'écriture en Espagne, en France, en Italie, etc., « de nombreuses tournées et conférences en Europe, en Amérique du Sud et aux États-Unis » qui couronnent sa « carrière internationale intéressante »².

En effet, le temps de l'écrivain sédentaire est révolu. Les écrivains (même ceux comme Franketienne et Florent Couao-Zotti qui résident dans leurs pays) sont caractérisés par leur extrême mobilité et sont toujours en train de traverser les frontières géographiques mais aussi culturelles. Ils deviennent des personnes qui ne sont plus identifiables par

¹ Voir le blog de Leonora Miano : <https://frenchafricana.org/memoire-atlantique/>, consulté le 4 septembre, 2017.

² Ref : <http://ile-en-ile.org/agnant/>, consulté le 4 septembre, 2017.

un lieu, d'où l'effacement des frontières. Il est normal que dans leur écriture, il y ait ce refus d'enfermement parce que leur propre vie n'est pas enfermée dans des limites géographiques et culturelles données. Les lieux traversés deviennent aussi des lieux qui forment leur écriture, leur Moi, ainsi que celui de leurs personnages qui transgressent toutes les catégories, toutes les frontières (géopolitiques et géopoétiques) et se situent au carrefour des territoires.

Par rapport à ces suppositions, on remarque que des études menées ces dernières décennies sur les littératures francophones africaines et caribéennes³ en ce qui concerne les transformations et les bouleversements qui ont lieu au niveau des genres, des langues, et de la structure du récit, attribuent les différentes métamorphoses du roman tantôt à la créativité des écrivains, tantôt à l'institution littéraire, tantôt aux exigences de la modernité sociale, culturelle, économique et technologique. Dans tous les cas, au-delà de l'importance de tous ces paramètres, il convient de signaler que la question de 'frontière' dans le roman francophone, telle que nous avons proposé de l'examiner dans cette thèse, peut devenir une nouvelle grille de lecture et d'analyse du récit dont l'homogénéité n'est qu'une illusion. Le roman francophone se caractérise par sa grande tendance à la subversion des normes, l'extrême éclatement de son espace diégétique, sa fusion de l'Ici et de l'Ailleurs, du Moi et de l'Autre. Certes, la présente étude a permis non seulement de voir que la littérature est traversée par d'autres domaines de savoir, d'autres formes d'expression et medias, mais surtout de réfléchir sur la géographie du sujet, son interaction avec les Autres comme communautés, comme sujets et objets du discours.

Avec cette étude sur le phénomène de la frontière, il se révèle à partir des œuvres étudiées que tout a une limite. Ces limites, on les voit par exemple au niveau de l'indicible, de l'indescriptible et de la question du silence comme l'expression d'une douleur et d'une forte émotion. On retrouve particulièrement dans *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes, les limites de l'oralité, car le récit raconté est caractérisé par des éléments de l'oubli et de

³ On peut citer comme exemples les études de Papa Samba Diop, « Des mots et concepts nouveaux en circulation dans l'espace francophone : l'afropolitanisme en question », dans *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 31, No. 2, 2016, pp. 14-28, Dominique Delaine et alm(dirs), *Transmission et théories dans les littératures francophones : diversités des espaces et pratiques linguistiques*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Jasor, 2008, Phillip Baker, « Pidginization, Creolization and Français Approximatif », *Journal of Pidgin et Creole languages*, No. 11, pp. 92-120, et Alaeddine Ben Abdallah, « Hybridation & altérité dans la littérature francophone », *Acta fabula*, Vol. 16, N°. 1, « La langue française n'est pas la langue française », Janvier 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6390.php>.

l'indicible par rapport aux bribes d'information qui échappent à l'oncle Ngantsiala au moment de la restitution des récits du passé, surtout celui du Dr. Césaire Leclerc. L'écrit a aussi ses limites comme on le voit chez Franktienne dans *Mûr à crever* par l'effort que fait le narrateur de rendre le chaos de la vie, et son incapacité de représenter la réalité des faits qui ont marqué le régime du dictateur François Duvalier. Chez les auteurs, la parole (le fait de parler) éprouve une insuffisance devant certains faits à tel point que parfois c'est à la chanson (qui rend plus émotionnelle la parole) et aux images – photos, peintures (une iconicité de la pensée) que font recours les personnages. La rage et le désir brûlant d'Antoine dans sa quête de justice, sa vengeance des siens et des victimes du duvaliérisme (en exposant le crime de Rosa, en la menant à confesser et à regretter ses actions) trouvent ses limites dans le silence que garde celle-ci tout au long de leur rencontre.

En définitive, l'étude a réussi à démontrer qu'il y a une frontière qui limite tous phénomènes. Il s'affiche à travers les textes étudiés, un souci constant de comment franchir le doute, les limites de l'exil et les malheurs du présent. Pour les personnages d'André Leclerc chez Henri Lopes, d'Epupa chez Léonora Miano, d'Antoine chez Marie-Célie Agnant, par exemple, c'est le voyage vers l'origine ou vers la source de l'histoire. Ainsi, pour certains de ces écrivains (Miano, Agnant, Franktienne), écrire c'est recentrer ou retracer les contours de l'histoire. Même si a priori ce sont des contours arbitraires, l'écriture a ce mérite de les définir quitte à les dépasser par un autre texte.

L'un des grands points sur lequel notre travail s'est appesanti est celui de la transgénéricité. Il est à retenir que du point de vue de la création littéraire, les écrivains francophones optent pour une écriture du mélange, une écriture de la transgression générique. Ce mélange s'opère entre le passé et le présent, entre l'histoire et la fiction, et également entre auteur et narrateur/protagoniste dans une autofiction. Désormais, les récits n'épousent plus la forme linéaire. Tout se présente sous forme d'alternance de genres, d'histoires, de récits avec des caractères typographiques divers. L'écriture tente alors de niveler les frontières ou même de les annuler. Henri Meschonnic, dans son essai *La Poétique de traduire*, fait remarquer que les genres aujourd'hui ne sont pas des territoires esthétiques clos. Ce sont des territoires qui s'interpénètrent :

Je dis poème pour toute la littérature, pas seulement au sens restreint habituellement à la 'poésie' par opposition au 'roman', en étouffant sans même s'en apercevoir

dans l'absence de distinction entre la poésie et le vers, avec la réduction de la poésie à un genre.⁴

Ainsi, la prose, la poésie, le théâtre, l'essai, se retrouvent tous dans cette écriture qu'on peut appeler une écriture de mélanges qui permet au roman francophone de transcender ses limites, de franchir les frontières en ce qui concerne les normes classiques du genre narratif pour situer le roman au carrefour des genres.

Un autre point qui illustre la question de frontière dans la perspective de cette étude c'est l'intertextualité. Partant de l'idée de Mikhaïl Bakhtine que « tout texte narratif est constitué de fragments de textes ou de discours culturels antérieurs »⁵, l'étude a privilégié, dans le domaine du rapport entre un texte et un autre, la relation que le dedans (le récit) entretient avec le hors-texte que Genette nomme le paratexte⁶. Ainsi, en dehors de la rupture du roman francophone avec ses frontières génériques, il s'opère un éclatement des limites des récits fictifs par rapport aux autres textes qui les entourent tels que le titre, l'épigraphe, la préface, la postface et les notes en bas de page. Un examen minutieux du rapport intertextuel entre le texte principal et ses « textes limitrophes » révèle que le récit fictif francophone se sert principalement de ces éléments paratextuels pour maintenir un rapport étroit avec le réel, voire avec l'histoire, d'autres domaines de savoirs, d'autres textes et auteurs aussi bien qu'avec d'autres langues et cultures. Avec cette collaboration entre textes et hors-textes dans une perspective de prolongement discursif, il y a lieu de parler de communauté de textes et de voix où s'interagissent différents types de textes pour représenter la réalité ambiante.

La notion de poétique de la frontière a, de manière plus importante, été nourrie par la collaboration entre le récit fictif et les nouveaux médias de communication dans une relation intermédiaire. Comme prolongement de l'intertextualité, l'intermédialité permet au roman francophone de briser ses frontières narratives et de forger une alliance avec les voix de la technologie moderne pour des raisons d'actualisation. En effet, la conjugaison entre la littérature et les médias (la photo, la peinture, la presse, la télévision, la radio, le téléphone) permet aux écrivains de faire franchir au récit fictif la frontière des mots pour d'autres formes d'expression, d'autres voix narratives. Cette interaction engage le lecteur à une autre lecture où il est obligé de dépasser les mots pour se représenter l'action à travers l'image visuelle et

⁴ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p.10.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Esthétique du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 129

⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987, p. 7 où il définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »

auditive. Le rapport particulier que le fictif entretient avec les formes de media sus-citées montre le désir de l'écrivain francophone de faire voyager plus loin le texte narratif aussi bien que son lecteur et surtout de faire de l'espace discursif un lieu universel de la pensée.

Par ailleurs, l'analyse menée dans la perspective de la reconfiguration de l'espace discursif du roman francophone permet de dire qu'il y a une convergence au niveau des différents domaines de savoir et de pensée. Ainsi, la notion de frontière se perçoit comme une vue d'esprit qui ne signifie pas en fin de compte rupture ou enclave. Elle est devenue une notion paradoxale étant donné qu'elle permet à la fois une fermeture mais beaucoup plus une ouverture, point « à partir duquel quelque chose *commence à être* dans un mouvement comparable à l'articulation ambulante et ambivalente de l'au-delà »⁷. Dans la perspective interstitielle de Homi Bhabha⁸, illustrée dans son essai *Les Lieux de la culture*, la frontière permet un plus grand métissage entre les espaces avec les phénomènes de porosité et d'osmose (à peine perceptible) qui nécessitent une autre façon de lire le roman francophone (africain et caribéen). Par rapport à la porosité qui caractérise l'univers des œuvres et les personnages qui les habitent, l'étude s'est interrogée sur la configuration des sujets dans l'interstice comme l'entend Bhabha. Il ressort de cet examen que, que ce soit dans l'Ici ou dans l'Ailleurs, le sujet francophone mis en œuvre éprouve un sentiment d'inconfort qui provient d'un malaise social étant donné qu'il lui est impossible de se réclamer d'un espace fixe.

Somme toute, il est à remarquer que la problématique de la frontière dans la production littéraire est une question beaucoup plus vaste que l'espace et le temps de cette étude nous a permis d'examiner. Nous avons abordé beaucoup plus des aspects de la reconfiguration générique, de la relation entre le sujet et son espace (et l'autre comme individu, communauté)⁹, et surtout la question de l'intermédialité sans toutefois en faire la partie importante du travail parce que l'intermédialité constitue juste un exemple des ouvertures possibles de la littérature sur d'autres domaines. En effet, en dehors des deux premiers domaines qui ont beaucoup nourri la réflexion sur la question de la frontière dans ce travail, l'analyse s'est attardée beaucoup plus sur l'intermédialité que l'intertextualité (ainsi que les frontières entre les langues) pour les

⁷ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 34

⁸ Chez Homi Bhabha, l'interstice, qu'il appelle aussi l'au-delà, est un espace de l'entre-deux, « un sentiment de désorientation, de perturbation de la direction : un mouvement incessant d'exploration [...] ici et là-bas, de tous les côtés, fort/da, çà et là, en avant et en arrière. [...]. C'est dans l'émergence des interstices - dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle ». (*Ibid*, p. 29 -31)

⁹ Pour plus de détail sur le concept de la communauté, voir l'ouvrage du sociologue allemand, Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

raisons suivantes. La littérature africaine et caribéenne d'expression française compte déjà beaucoup de travaux sur l'intertextualité¹⁰ et la question de la langue¹¹ que, s'aventurer dans ces domaines résulterait, dans une grande mesure, en une reprise de ce qui a déjà été dit. En plus, comme l'intermédialité¹² est un domaine émergent dans la littérature africaine, nous avons préféré le privilégier comme prolongement de l'intertextualité. Pendant longtemps, l'univers de l'intertextualité a été réservé à l'univers textuel. Mais grâce au développement des nouvelles technologies d'information avec des outils de mass medias comme la presse, la radio, la télévision, l'intermédialité s'impose de plus en plus comme une lecture moderne de l'intertextualité ou du dialogisme de Bakhtine.

C'est à cet égard, que la réflexion sur les frontières ouvre de nouvelles pistes. Notre projet sur la frontière, comme l'observe d'ailleurs Marc Eigeldinger par rapport à l'intertextualité, s'étend « aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire ; par exemple celui des beaux-arts et de la musique [...]»¹³. Ainsi, il y a lieu de proposer un approfondissement de la question même de l'intermédialité. Cela consiste en une relecture de l'innovation dans les littératures, et en ce qui nous concerne, les littératures francophones de l'Afrique et de la Caraïbe au lendemain des indépendances. Depuis les débuts de la littérature africaine écrite d'expression française par exemple, il y a eu un changement important à travers les périodes (avant les indépendances, après les indépendances) et aujourd'hui, on assiste à une littérature de la mondialisation qui entraîne beaucoup plus d'interactions avec les autres, et le sujet africain et caribéen n'est plus un sujet enfermé. Avec l'ouverture (des frontières) qui permet au sujet de voyager, de faire des rencontres et de découvrir le monde, comme on le trouve dans la production littéraire (avec les protagonistes Antoine (*Un alligator nommé Rosa*), Ayane (*Les Aubes écarlates*), Dany Windsor Laferrière (*L'Énigme du retour*), André Leclerc (*Le Chercheur d'Afriques*), Smain (*Si la cour du mouton est sale...*), qui voyagent à travers les continents), peut-on encore vraiment parler de sujet africain (ou caribéen) ? Au fait, le sujet africain devient un sujet afro-mondialisé. Ses frontières qui tombent aujourd'hui prouvent que le Moi pur n'existe pas, et n'a

¹⁰ À cet égard, on peut se référer au volume 1, numéros 3 et 4, 1997 de la revue *Palabres* qui est consacrée à *L'intertextualité et le plagiat en littérature africaine*.

¹¹ Citons à titre d'exemple le numéro 159, 2005, de *Notre Librairie, Langues, langages et inventions*, Musanji Ngalasso Mwatha, *Le Français et les langues partenaires. Convivialité et compétitivité*, France, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, et le No. 84 de *Notre Librairie, Les Littératures nationales : langues et frontières*, 1986.

¹² Le concept de l'intermédialité est introduit par Jürgen Müller dans le discours critique allemand vers les années 1990.

¹³ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15.

d'ailleurs jamais existé. Cette idée s'inscrit dans la réflexion de la mythologie du métissage de Roger Toumson¹⁴ qui souligne que la race pure n'existe pas et que toute collectivité est dans la dynamique du métissé. De ce fait, tout individu est un sujet dilué par l'apport des autres, et ce rapport mène à la disparition de toutes frontières.

En plus, l'écriture romanesque évolue dans un univers qui tend de plus en plus vers la globalisation de la littérature, tendance qui entraîne la multiplication des pistes, la fusion de différents genres et zones de production comme la poésie, le cinéma, le théâtre qui deviennent de plus en plus proches. Certes, avec l'internet aujourd'hui, la littérature et l'informatique deviennent aussi proches, et pour certains auteurs qu'il faut lire avec leur blog, l'internet devient le prolongement de leur production romanesque. Ces domaines, qui sont émergents dans la littérature africaine et caribéenne, ont encore un avenir devant eux et reposent dans une autre dimension la question des frontières. Dans ce cas, il s'agira de parler de la frontière entre la fiction de l'auteur dans ses œuvres et certaines de ses prises de position dans son blog¹⁵. Cela suscitera un nouveau rapport entre l'œuvre et le lecteur. La possibilité du lecteur d'avoir accès à l'auteur sur son blog abolit les frontières entre l'auteur et ses lecteurs. L'écrivain va donc fonctionner comme une sorte de mode d'emploi auquel le lecteur peut accéder plus fréquemment. Ce sont des dimensions qui ouvrent des pistes de réflexion nouvelle sur la frontière entre l'écrivain et le lecteur, entre l'œuvre et son lecteur. Il se pose dès lors la question du rapport entre l'œuvre d'un auteur et les notes qu'il laisse sur son blog. Désormais la lecture de ces textes sera différente, et au-delà du paratexte, on parlera plus de péri-texte ou d'épi-texte qui sont des textes extérieurs que les écrivains écrivent pour compléter le récit, le prolonger ou éclairer certains aspects au lecteur. On est donc confronté à une nouvelle équation de comment lire ces auteurs.

Avec la question de frontière, il se développe une grande nécessité pour la littérature francophone, de coopérer avec les autres genres, formes d'expression, et médias tel que le cinéma dont la présence dans le roman africain et caribéen commence à s'imposer. Du coup, l'écriture romanesque ne peut plus exister comme un genre fermé parce qu'elle fait désormais partie de la production de sujets globalisés qui débordent les frontières de leur berceau, de leur langue, de leur communauté. Dès lors, on peut se poser la question de la pertinence des

¹⁴ Voir Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

¹⁵ On peut donner des exemples de blog tels que l'Atelier Café de Florent Couao-Zotti : <http://couao64.unblog.fr/2010/05/03/florent-couao-zotti-larme-du-pleurer-rire/#more-258>, celui d'Alain Mabanckou sur son roman Black bazar : <http://blackbazar.blogspot.ca/>

dénominations restreintes des romans africains et caribéens. Avec toutes ses frontières abolies et son refus d'être catégorisée, la production romanesque francophone devient fluide et universelle dans son expression et semble de plus en plus incarner parfaitement l'idée même d'écriture-monde. De ce fait, il y a lieu de conclure que la notion de frontière dans le roman francophone contemporain dépasse le statut de thème et devient plutôt une grille d'analyse.

Bibliographie

Corpus

Littérature primaire

- Agnant, Marie-Célie. *Un alligator nommé Rosa*. Montréal : Remue-ménage, 2006.
- Couao-Zotti, Florent. *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*.
Monaco : Le Serpent à Plumes, 2010.
- Franketienne. *Mûr à crever*. Paris : Hoebeker, 2013/Bordeaux : Éditions Ana, 2004.
- Laferrière, Dany. *L'Énigme du retour*. Montréal : Boréal, 2009.
- Lopes, Henri. *Le Chercheur d'Afriques*. Paris : Seuil, 1990.
- Miano, Léonora. *Les Aubes écarlates*. Paris : Plon, 2009.

Littérature primaire secondaire

- Agnant, Marie-Célie. *Le Livre d'Emma*. Montréal : Remue-ménage, 2001.
- Béti, Mongo. *Le Pauvre Christ de Bomba*. Paris : Présence africaine, 1956.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 1983.
- Couao-Zotti, Florent. *Le Cantique des cannibales*. Monaco : Le Serpent à Plume, 2004.
- *Les Fantômes du Brésil*. Éditions UBU, 2006.
- Dadié Bernard. *Le Pagne noir*. Paris : Présence Africaine, 1955.
- Diop, David. « Le Renégat », *Coup de pilon*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- Franketienne. *Les Affres d'un défi*. Port-au-Prince : Vent d'ailleurs, 2010.
- *Miraculeuse*. Port-au Prince : Spirale, 2003.
- Gaston, Joseph. *Koffi, roman vrai d'un nègre*. Paris : Monde Nouveau, 1922.
- Kourouma, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2000.
- Laferrière, Dany. *Pays sans chapeau*. Québec : Lanctot, 1999.
- « Un homme en trois morceaux ». *Tribune juive*. Vol. XIII, N^o. 6, 1996.
- *Tout bouge autour de moi*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.
- Lopes, Henri. *Le Pleurer-rire*. Dakar : Présence africaine, 1982.
- *Le Lys et le flamboyant*. Paris : Seuil, 1997.
- *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard, 2003.
- Maran, René. *Batouala : Véritable roman nègre*. Paris : Albin Michel, 1921.
- Miano, Léonora. *L'Intérieur de la nuit*. Paris : Plon, 2005.
- *La Saison de l'ombre*. Paris : Grasset, 2013.

Naipaul, Vidiadhar Surajprasad. *L'Énigme de l'arrivée*. Suzanne Mayoux (traduction de). Paris : Grasset, 2012.

Ollivier, Émile. *Repérages*. Ottawa : Leméac, 2001.

Sow Fall, Aminata. *La Grève des battus ou les déchets humains*. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

La Sainte Bible, Éditions Louis Segond, 1910.

Littérature secondaire

Ouvrages critiques

Abbe, Vincent. *Théorie des genres littéraires*. Paris : J. De Gigord, 1942.

Achiriga, J. Jingiri. *La Révolte des romanciers noirs*. Ottawa : Éditions Naaman, 1973.

Alexandre-Garner, Corinne, (dir). *Frontières, marges et confins*. Paris : PUP, 2008.

Améla, Janvier. *Les Précurseurs français de la Négritude*. Lomé-Bayreuth : Éditions Palabres, 2001.

Arendt, Hannah. *Le Système totalitaire*. Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy (traduction de). Paris : Seuil, 1972.

-- *Les Origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*. Micheline Pouteau et al, (traduction de). Paris : Gallimard, 2002.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 1989.

Avery, Todd. *Radio Modernism: Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*. Hampshire/ Burlington: Ashgate, 2006.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

-- *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.

Barthes, Roland. *Œuvres complètes tome III 1974-1980*. Paris : Seuil, 1995.

-- *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

Batt, Noëlle (dir.). *Pour un dialogisme des disciplines avec Bakhtine : Théorie, Littérature, Enseignement T.21*. Saint-Denis : PUV, 2003.

Belleau, André. *Le Romancier fictif : Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Québec : Les presses Universitaires de Québec, 1980.

Bessière, Jean, et al (dirs). *Histoire des poétiques*. Paris : PUF, 1997.

Bhabha, Homi. *Les Lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Françoise Bouillot (traduction de). Paris : Payot, 1994.

Bokiba, André-Patient. *Le paratexte dans la littérature africaine francophone : Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*. Paris : L'Harmattan, 2006.

- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- - *Raisons pratiques*. Paris : Seuil, 1994.
- Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- Brunel, Pierre. *La Mythologie, théorie et parcours*. Paris : PUF, 1992.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999.
- Cétoute, Guy, *Littérature africaine : l'ancien et le nouveau autour des indépendances*. Paris : Éditions Teham, 2013.
- Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997.
- Chapleau, Philippe. *Enfants-soldats : victimes ou criminels de guerre ?* Éditions du Rocher, 2007.
- Chevrier, Jacques. *Littérature Nègre*. Herissey, 1975.
- Corcoran, Patrick. *Henri Lopes : Le Pleurer-rire*. London: Université of Glasgow publications, 2002.
- Dabla, Sewanou. *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Dallenbach, Lucien. *Mosaïque*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Daunais, Isabelle. *Frontière du roman : Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- Delas, Daniel. *Littératures des Caraïbes de langues française*. Paris : Nathan, 1999.
- Dévesa, Jean-Michel. *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Dictionnaire de la langue française du XIXe et du XXe siècle*, Tome seizième. Paris : Gallimard, 1994.
- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Poétique ». Paris : Gallimard, 1995.
- Djian, Jean-Michel. *Ahmadou Kourouma*. Paris : Seuil, 2010.
- Dominique, Moncond'hui et Henri Scepi (dirs). *Les Genres de travers : Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Dumontet, Danielle, et Frank Zipfel (dirs.). *Écriture migrante, Migrant writing*. Hildesheim : Olms Verlag, 2008.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987.
- Engels, Frederick. *Herr Eugen Duhring's Revolution in Science*. Translated by Emile Burns, New York: International Publishers, 1966.

- Estripeaut-Bourjac, Marie. *L'Écriture de l'urgence en Amérique Latine*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspero, 1961.
- - *Peaux Noires, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- Febvre, Lucien. *Pour une Histoire à part entière*. Paris: S.E.V.P.E.N., 1962.
- Foley, Matt, Neil MacRobert and Aspania Stephenou. *Transgression and its Limits*. Cambridge: CSP, 2012.
- Foucher, Michel. *Fronts et frontières : un tour du monde géopolitique*. Paris: Fayard, 1991.
- Gassama, Makhily. *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le Français sous le soleil d'Afrique*. Paris : Karthala, 1995.
- Gauvin, Lise. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Éditions Karthala, « Lettres du Sud », 2009.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- - *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Gervereau, Laurent. *Le Regard du sens*. Paris : Bulletin des Bibliothèques de France, 2001.
- Gouraiage, Ghislain. *Histoire de la littérature haïtienne : de l'indépendance à nos jours*. Port-au-Prince : Imprimerie Theodore, 1960.
- Gradus, Bernard Dupriez. *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : Edition 10/18, 1984.
- Grand Larousse de langue française*. Paris : Larousse, 1978.
- Grivel, Charles. *Production d'intérêt romanesque, un état du texte 1870-1880. Un essai de constitution de sa théorie*. Paris, Mouton, 1973.
- Hoffmann, Léon-François. *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature d'Haïti*. EDICEF/AUPELP, 1995.
- Horowitz, Sarah R. *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. New York: State University of New York Press, 1997.
- Jacques, Francis. *L'Espace logique de l'interlocution*. Paris : P.U.F., 1985.
- Jensen, Merete Stistrup et Marie-Odile (dirs). *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- Joubert, Jean-Louis. *Édouard Glissant*. Paris : MAE, 2005.
- Kane, Mohamadou. *Roman africain et tradition*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

- Kattan, Naïm. *La Parole et le lieu*. Montréal : Éditions Hurtubise, 2004.
- Kesteloot Lilyan. *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles : EUB, 1963.
- *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2004.
- Kihindou, Liss. *L'Expression du métissage dans la littérature africaine : Cheik Hamidou Kane, Henri Lopes et Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Kristeva, Julia. *Sèmiôtikè., Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- Lawson-Hellu, Laté. *Roman africain et idéologie : Tchicaya U Tam'Si et la réécriture de l'Histoire*. Laval : Presses de l'Université Laval, 2004.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative : le point de vue*. Paris : Jose Corti, 1981.
- Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette, 1873.
- Lotman, Youri. *La Semiosphère*. Anka Ledenko (traduction de). Limoges : PULIM, 1999.
- Lukacs, Georg, *Le Roman historique*. Paris : Payot, 1965.
- Maingueneau, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod, 1993.
- *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996.
- Mateso, Locha. *La Littérature africaine et sa critique*. Paris : Karthala, 1986.
- Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*. Buchet, 1933.
- Meschonnic, Henri. *Critique du discours, anthropologique historique du langage*. Paris : Verdier, 1982.
- Miano, Léonora. *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche, 2012.
- Midiohouan, Guy Ossito, *Du bon usage de la Francophonie : essai sur l'idéologie francophone*, Porto-Novo : Éditions CNPMS, 1994.
- *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Moisan, Clément, et Renate Hildebrand. *Ces Étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec : Éditions Nota Bene, 2001.
- Mortier, Jean Weisgerber (dir). *Histoire des poétiques*. Paris : PUF, 1997.
- Moumouni, Abdou. *L'Éducation en Afrique*. Paris : Maspero, 1964.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, 1999.

- Murty, T.S. *Frontiers: A Changing Concept*. New Delhi: Palit & Palit, 1978.
- Ngal, George. *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Okpewho, Isidore, *La Littérature orale en Afrique*. Micheline Pouteau (traduction de).
Mayenne : Bibliothèque d'orientation Mentha, 1992.
- Ortel, Philippe. *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- Patry, Jacques. *L'Interdit, la transgression, George Bataille et nous*. Laval : PUL, 2012.
- Perec, Georges. *Espèces d'espace*. Paris, Galilée, 1974.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Marguerite Derrida (traduction de). Paris : Seuil, 1965.
- Quitout, Michel (ed). *Proverbes et énoncés sentencieux*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Rey, Alain (dir). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Nouvelles Éditions, 2010.
- Rierz, Janós. *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes – contextes – intertextes*. Paris : Karthala, 2007.
- Riffaterre, Michel. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979
- Roland, Barthes. « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982, pp. 25-42.
- Roland, Lebel. *L'Afrique Occidentale dans la littérature française*. Paris: Larose, 1925.
- Sabatier, Peggy Roark. *Educating a colonial elite: the William Ponty School and Its Graduates*, University of Chicago, 1977.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.
- Semujanga, Josias (dir). *Les Formes transculturelles du roman francophone*. Tangence No. 75, Ramouski : PUQ, 2004.
- *Dynamique des genres dans le roman africain : élément de poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*. Éditions Nota bene, 2008,
- Soulages, François et Pascal Martin. *Les Frontières du flou*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- Soumaré, Zakaria. *Le Génocide rwandais dans la littérature africaine francophone*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2013.
- Surya, Michel. *Humanimalités. Matériologies, précédé de L'Idiotie de Bataille*. Paris : Léo Scheer, 2004.

- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris : PUF, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique (suivi de) Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, 1981.
- *Nous et les autres*. Paris : Seuil, 1989.
- *Qu'est-ce que le structuralisme : Poétique tome II*. Paris : Seuil, 1973.
- Trouillot, Hénock. *Les Origines sociales de la littérature haïtienne*. Port-au Prince : Theodore, 1962.
- Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, 2002.
- Walter, Ong. *Orality and Literacy*. London : Methuen, 1982
- Warschawski, Michel. *Sur la frontière*. Paris : Hachette, 2004.
- White, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros, introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 1994.

Articles, entretiens, revues

- Aggarwal, Kusum. « Europe et Afrique : les enjeux d'une confrontation de Marcel Griaule à Hampaté Bâ ». Papa Samba Diop et Sélom Gbanou (dirs). *Écrire l'Afrique aujourd'hui, Palabres*, Vol. VIII, No. spécial, 2007-2008, pp. 163-178.
- Alexandre, Pierre. « Sur quelques problèmes pratiques d'onomastique africaine, toponymie, anthroponymie, ethnonymie ». *Cahier d'étude africaine*, Vol. 23, No. 89/90, 1983, p.175-188.
- Allen, William. « To Articulate the Void by a Void: Aporetic Writing and Thinking in *L'Attente l'oubli* ». *Word and Text, A Journal of Literary Studies and Linguistics*, Vol. V, Issues 1&2, 2015, pp. 52-67.
- Amedegnato, S. Ozouf. « Littérature africaine décadente : une écriture du non-lieu ». Hassan Moustir et al (dirs). *Des lieux de culture : altérités croisées, mobilités et mémoires identitaires*, Laval : Presses de l'Université Laval, 2016, pp. 55-68.
- Ananissoh, Theo. « A propos de Sony Labou Tansi : lecteur de Garcia Marquez ». *Palabres, Intertextualité et plagiat en littérature africaine*, Vol. I, N°. 3 et 4, 1997, pp. 55-61.
- Anglade, Georges. « Les Lodyanseurs du soir : il y a 100 ans, le passage à l'écrit ». Sourieau, Marie-Agnès, et Kathleen M. Balutansky (eds). *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2004, pp. 61-87.

- Andriamirado, Sennen. et Emmanuel Pontié. « Je reste révoltée mais je cherche à comprendre ». *Jeune Afrique* No. 18, 1996, pp.73-77.
- Anyikoy, Kasende Luhaka. « Littérature négro-africaine, idéologie et (sous-) développement ». *Cahiers d'études africaines*, Vol. 37, N°. 147, 1997.
- Apedo-Amah, Togoata Ayayi. « Exprimer l'Afrique : deux stratégies du discours ». Papa Samba Diop et Sélom Gbanou (dirs). *Écrire l'Afrique aujourd'hui, Palabres*, Vol. VIII, No. spécial, 2007-2008, pp. 13-27.
- « De la norme oppressive à l'écart expressif ». *Propos scientifiques*, No. 7, 1988, pp. 81-87.
- Appiah, Anthony. « Is the *Post-* in *Post*-modernism the *Post-* in *Post*-colonial? ». *Critical Inquiry*, No. 17, 1991.
- Arino, Marc. « Les Frontières floues : traversées identitaires, corporelles et culturelles dans la littérature mauricienne francophone contemporaines et dans les écritures migrantes du Québec. Une application à l'œuvre d'Ananda Dévi et de Ying Chen ». *Palabres*, Vol. XII, No. 1 et 2, 2013, pp. 197 – 214.
- Armand, Valérie. « Le Spiralisme de Franketienne ». *Raj magazine : Franketienne « l'immortel »*. Hors-série, No. 1, janvier 2008, pp. 10-15.
- Athanasios, Anastasiadis. « Transgenerational Communication on Traumatic Experiences: Narrating the Past from a Postmemorial Position ». *Journal of Literary Studies*, Vol. 6, No. 1, 2012, pp. 1-24.
- Atondi-Monmondjo, Lecas. « Le Paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité ». André-Patient Bokiba et Antoine Yila (dirs). *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*. Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 227-255.
- Audet, René. « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles ». *Poétique du recueil*, Vol. 30, No. 2, Université de Laval, 1998, pp. 69-83.
- Bazié, Isaac. « Enfant et soldat en Afrique : représentations littéraires et médiatiques de l'enfance-violence ». Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds), *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*. Munchen : Éditions AVM, 2013, pp. 227-236.
- Beno, Sternberg-Sarel. « La Radio en Afrique noire d'expression française », dans *Communications*, No. 1, 1961. pp. 108-126, *Persée*, URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_920, consulté le 20 mai, 2017.

- Benoit, Éric. « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde ». *Romantisme : l'œuvre et le temps*, N°. 111, 2001, pp. 107-120.
- Bernard, Philippe. « Le Spiralisme ». *Notre librairie*, No. 133, janvier-avril 1998.
- Berrouet-Oriol, Robert. « Frankétienne, aux parapets de la folie et du lyrisme baroque ». Jonassaint, Jean (dir). *Frankétienne, Écrivain haïtien*, Numéro spécial de *Dérives*, 53/54, 1987, pp. 15-33.
- Besson, Remy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédiarité à l'époque contemporaine ». *Hal, Archives ouvertes*, 2014, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v1/document>, consulté le 2 Avril, 2017.
- Bisanswa, K. Justin. « Le Tapis dans l'image. Je est un autre ». André-Patient Bokiba et Antoine Yila (dirs). *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 171 – 187.
- Blachère, Jean-Claude. « Les Littératures oubliées ». *Le Courrier de la SIELEC*, N°2, 2011, pp. 5 – 10.
- Bonnet, Véronique. « Villes africaines et écritures de la violence ». *Notre Librairie*, N° 148, *Penser la violence*, Juil.-Sept. 2002, pp. 20-25.
- Bouchet, Colette. « L'effet parole chez Marie-Célie Agnant ». Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oublieuse mémoire d'Haïti*, Paris : Karthala, 2013.
- Bourdieu, Pierre. « Nouvelles réflexions sur la domination masculine ». *Cahiers du Genre*, Vol. 33, No. 2, 2002, pp. 225-233.
- Bouvet, Rachel et Myriam Marcil-Bergeron. « Pour une approche géopoétique du récit de voyage ». *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études. Arborescences* No. 3, 2013, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017364ar/>, consulté le 4 juin, 2017.
- Brezault, Éloïse. « Les Œuvres du Fest' Africa: les enjeux de la trace dans un « lieu de mémoire » déterritorialisé ». *Contemporary French and Francophone Studies*, No. 20, 2016, pp.233-242.
- Caland, Fabienne Claire. « La Tragédie du vide ». *ETC, Le Corps gay*, No. 62, 2003, pp. 29-34.
- Calvo, Beatriz Martin. « Le Discours mémoriel, langue et transmission dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant ». Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oublieuse mémoire d'Haïti*, Paris : Karthala, 2013, pp. 27 – 48.

- Cambron, Micheline et Hans-Jürgen Lüsebrink. « Presse, littérature et espace public : de la lecture et du politique ». *Études françaises*, No. 363, 2000, pp. 127–145.
- Carmen Mata Barreiro. « La Mémoire de l'esclavage et de répression dans l'œuvre de Marie-Célie Agnant ». Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris : Karthala, 2013, pp. 105-119.
- Chemain, Arlette. « Henri Lopes, engagement civique et recherché d'une écriture ». *Notre librairie*, No. 92-93 (mars-mai) 1988.
- Combe, Dominique. « Mallarmé, « poésie pure » et musique ». Merete Stistrup Jensen et Thirouin, Marie-Odile (dirs). *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 73-88.
- Couao-Zotti, Florent (entretien avec). « De l'écriture et de l'art d'en vivre ». *Études littéraires africaines*, No. 42, 2016, pp. 151–159.
- Desanti, Dominique. « Masquer le nom ». *Corps écrit*, No. 8, 1983.
- Diaz, Jose-Luis. « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre : Sainte-Beuve et le biographique ». *Romantisme*, Vol. 30, No. 109, 2000, pp. 45-67.
- Diop, Papa Samba. « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? ». *Notre Librairie*, No. 146, Oct.- Dec. 2001, pp. 12-17.
- « Des mots et concepts nouveaux en circulation dans l'espace francophone : l'afropolitanisme' en question ». *Nouvelles Études Francophones*. Vol. 31, No. 2, 2016, pp. 14-28.
- « Le Roman francophone subsaharien des années 2000 : les cadets de la post-indépendance ». *Notre Librairie*, No. 166, juillet.- Septembre 2007, pp. 9-18.
- Doré, François. « L'Éthologie : une analyse biologique du comportement ». *Sociologie et sociétés*, No. 101, 1978, pp. 25–42.
- Dufault, Roseanna. « La Poursuite de la justice dans *Un alligator nommée Rosa* ». Colette Boucher et Thomas C. Spear (dirs), *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*. Paris : Karthala, 2013, pp. 49-60.
- Dumont François. « Les Genres du recueil ». *Poétique du recueil : théorie, analyses et débats*, Vol. 30, No. 2, Université de Laval, 1998, pp. 7–9.
- Edelman, Nicole. « Philippe ORTEL, la littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible ». *Revue d'histoire du XIXe siècle*, No. 24, 2002, pp. 197-200.

- Esquenazi, Jean-Pierre. « Peierce et (la fin de) l'image : sens iconique et sens symbolique » *Médiation et information*, No. 6, 1997, pp. 59-73.
- Estellon, Vincent. « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol ». *Champ psychosomatique*, Vol. 2, N°. 38, 2005, pp. 149-166.
- Fendler, Ute. « Nouvelles icônes : enfants-soldats et jeunes guerriers ». Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds). *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*. Munchen : Éditions AVM, 2013, pp. 275-287.
- Ferdinand, Joseph. « Doctrines littéraires et climats politiques sous les Duvalier ». *Écrire en pays assiégé*, pp. 193-229.
- Foucart, Jean. « Métissage et interculturel : une approche à partir de la transaction ». *Pensée plurielle*, No. 21, 2009, pp. 27-39.
- Frank, Nino. « Le Théâtre radiophonie ». Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, 1966, URL : <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf>, consulté le 28 mai, 2017.
- Franketienne (entretien avec). Kauss, Saint-John, URL : <http://www.potomitan.info/kauss/spiralisme.php>, mise en ligne en Avril 2007, consulté le 25 Avril, 2017.
- Fumaroli, Marc. « La Photographie, cosa mental ». *Commentaire* No. 59, 1992/1993, pp. 689-698.
- Galtung, Johan. « Violence, Peace and Peace Research ». *Journal of Peace Research*, Vol. 6, No. 3, 1969, pp. 167-191.
- Gbanou, K. Sélom. « Discours préfaciels et réception en littérature africaine de langue française ». *Présence francophone*, No. 61, 2003, pp. 63-83.
- « La Traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours » *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 37, No. 1, 2006, pp. 39-66.
- « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Tangence*, No. 75, 2004, pp. 83-105.
- « Scènes d'écrivains : jeux de miroirs et enjeux de légitimation ». Ozouf S. Amedegnato, Sélom K. Gbanou et Musanji Ngalasso-Mwatha (dirs). *Légitimité et légitimation*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, pp.153-174.

- « De l'enfant noir à l'enfance noire dans le roman francophone. Le paradoxe d'une image ». Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds). *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*. Munchen : Éditions AVM, 2013, pp. 201-226.
- Gehrmann, Susanne. « The Child Soldier's Soliloquy. Voices of a New Archetype in African Writing ». *Études littéraires africaines*, No. 32, 2011, pp. 31-43.
- Gignoux, Anne-Claire. « De l'intertextualité à la réécriture ». *Cahiers de Narratologie*, No. 13, 2006, URL : <http://narratologie.revues.org/329>, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 30 septembre 2016.
- Glover, L. Kaiama. « Physical Internment and Creative Freedom : The Spiralist Contribution ». Sourieau, Marie-Agnès, et Kathleen M. Balutansky (eds). *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2004, pp. 231-255.
- Gueltjens, Prince. « Franketienne, l'écriture comme outil de création ». *Raj magazine : Franketienne « l'immortel »*. Hors-série, No. 1, janvier 2008, pp. 16-17.
- Hastings, Michel, Loïc Nicolas, et Cédric Passard (dirs). « L'Épreuve de la transgression ». *Paradoxes de la transgression*. Paris, Éditions CNRS, 2012, pp. 12-13.
- Hunter, L. Margaret. « Buying Racial Capital: Skin-Bleaching and Cosmetic Surgery in a Globalized World ». *The Journal of Pan African Studies*, Vol. 4, No. 4, 2011, pp.142-164.
- Issur, Kumari. « Marie-Célie Agnant, ou comment « raccomoder une mémoire trouée » », dans Boucher, Colette et Thomas C. Spear (dirs). *Paroles et silences chez Marie-Celie Agnant : L'oublieuse mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 61-73.
- Jensen, Klaus Bruhn. « Intermediality ». Kurt Walter Donsbach (Ed.). *International Encyclopedia of Communication*. Malden: MA, USA, Blackwell Science, 2008, pp. 2385-2387.
- Jonassait, Jean. « D'un exemplaire créateur souterrain : entretien avec Franketienne ». Sourieau, Marie-Agnès, et Kathleen M. Balutansky (eds). *Écrire en pays assiégé – Haïti - Writing Under Siege*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2004, pp. 257-283.
- Joubert, Jean-Louis. « Quelque chose a changé ». *Notre Librairie*, No 146, Oct.- Déc. 2001.

- Kadima-Nzuji, Mukala. « Introduction à l'étude du paratexte dans le roman zairois ». *Cahiers d'études africaines*, Vol. 35, No. 140, 1995, pp. 897-909.
- Kamada, Osamu. « Postcolonial Romanticisms: Derek Walcott and the Melancholic Narrative of Landscape ». Scott Bryson (ed), *Ecopoetry: A Critical Introduction*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2002.
- Karastathi, Sylvia. « Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction ». Gabriele Rippl (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, pp. 92 – 112.
- Karegeye, Jean-Pierre. « Rwanda : littérature post-génocide, écritures itinérantes : témoignage ou engagement ? ». *Protée*, No. 372, 2009, pp. 21–32.
- Konan, Yao Louis. « D'un débat ... autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le Paradis français* de Maurice Bandaman ». Adama Coulibaly et Yao Louis Konan (dirs). *Les Écritures migrantes : de l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*. Paris : L'Harmattan, 2015, pp. 183-210.
- Konate, Yacouba. « Génération zouglou ». *Cahiers d'études africaines*, No. 168, 2002, URL : <http://etudeafricaines.revues.org/166>, mise en ligne le 25 décembre 2005, consulté le 03 avril 2017.
- Kopf, Martina. « The Ethics of Fiction African Writers on the Genocide in Rwanda ». *Journal of Literary Studies*, Vol. 6, No. 1, 2012, pp. 65–82.
- Kourouma, Ahmadou (entretien avec). *Afrique littéraire et artistique*, No. 10, Paris, 1970.
- Ladouceur, Louise. « Pour une littérature-monde libérée des exclusivismes français et francophones ». Cécilia W. Francis et Robert Viau (dirs). *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*. Amsterdam : Rodopi, 2013.
- Laroche, Maximilien. « Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi ». *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 9, No. 3, (Special Issue), *Black African Littérature*, 1975, pp. 479-491.
- Laurent, Sylvie. « Il Était une fois Michael Jackson ». *La Vie des idées*, URL : www.laviedesidees.fr, mis en ligne le 29 juin 2009, consulté le 23 Juin, 2017,
- Lenoble, Marie-Édith. « Franketienne, maître du chaos ». *Trans-, Revue de littérature comparée*, No. 6, URL : <http://trans.revues.org/257>, mise en ligne 2008, consulté le 26 avril, 2017.

- Lévy, André. « Penser la violence ». *Nouvelle revue de psychosociologie*, Vol. 2, N° 2, 2006, p. 67-89.
- Lieven, Tack « Ouverture(s). L'objet musico-littéraire : pour une analyse théorique de l'interférence ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 76, fasc. 3, 199, Langues et littératures modernes, Moderne taal- en letterkunde. pp. 763-791.
- Littérature haïtienne de 1960 à nos jours*, Dossier « Le Mouvement spiraliste ». *Notre Librairie*, No. 133, janvier-avril 1998, pp. 108-165.
- Locatelli, Aude et Julie-Anne Delpy. « Littérature et musique : points d'achoppement et de rencontre ». *Québec français : Littérature et Musique*, No. 152, 2009, pp. 30–33.
- Lucas, Rafael. « Franketienne : un condamné à norme s'est échappé ». *Sens-Dessous*, Vol. 11, No. 1, 2013, pp. 105-112.
- « L'Énergie linguistique dans l'œuvre de Franketienne ». *île en île*, URL : <http://ile-en-ile.org/franketienne-lenergie-linguistique-dans-loeuvre-de-franketienne/>, mise en ligne en 2004, consulté, le 4 avril, 2007.
- « L'Esthétique de la dégradation dans la littérature haïtienne ». *Revue de littérature comparée*, Vol. 2, No. 302, 2002, p. 191-211.
- Lyngaas, W. Scott. « Les Lieux de mémoire de Marie-Célie Agnant ». Boucher, Colette et Thomas C. Spear (dirs). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haïti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 91-103.
- Mahe, Antoine, Fatimata Ly, et Ari Gounongbe. « La Dépigmentation cosmétique à Dakar (Sénégal) : facteurs socio-économiques et motivations individuelles ». *Sciences sociales et santé*, Vol. 22, No. 2, 2004, pp. 5-33.
- Mangoua, Robert Fotsing. « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone ». *Synergies Afrique des Grands Lacs*, N° 3, 2014, p. 127-141.
- « Devoir de mémoire et (re)construction narrative du tirailleur sénégalais dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monémbo ». *Études littéraires africaines*, No. 40, 2015, pp. 33–44.
- Manon, Simone. « Solitude, esseulement, isolement. Hannah Arendt ». *Philolog*, URL : <http://www.philolog.fr/solitude-esseulement-isolement-hannah-arendt/>, mis en ligne le 27 février 2011, consulté le 3 juillet, 2017.
- Mathis-Moser, Ursula. « Hommage : Dany Laferrière, un « écrivain méditatif » ». *Québec français*, No. 174, 2015, pp. 52-54.

- Maunick, Edouard. « Le Territoire d'Henri Lopes ». *Notre Librairie*, No. 92-93, (mars-mai) 1988, pp. 128-131.
- Mbondobari, Sylvère. « Dialogue des arts dans le roman africain : la fiction cinématographique, dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba ». *Stichproben, Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, No. 17, 2009, pp. 57-75
- Ménil, René. « Généralités sur "l'écrivain" de couleur antillais ». *Légitime défense*, 1932, pp. 7-9.
- Menissier, Thierry. « L'Animalité comme limite et comme horizon pour la condition humaine selon Hannah Arendt ». Jean-Luc Guichet (dir), *Usages politiques de l'animalité*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 223-252.
- Midiohouan, Guy Ossito. « L'écriture du nouveau roman politique négro-africain ». Ve colloque de langues et littératures modernes Université du Benin, Lomé – Togo, 13 – 17 Avril 1987, texte ronéoté, pp. 33-53.
- Mila, Anne. « De la représentation et de l'usage de la musique dans la littérature négro-africaine francophone ». *L'Arbre à palabres*, N°. 18, 2006, pp. 42-76.
- Miller, J. Hillis. « The Critic as Host ». *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 3, The University of Chicago Press, 1977, pp. 439-447.
- Miraglia, Anne-Marie. « Le Retour à la terre et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière ». *Voix et Images*, Vol. 36, No. 2, 2011, pp. 81-92.
- Misran, Jennifer. « Entre « lutte » et « paix » : violence et réhabilitation du corps féminin dans *Contours du jour qui vient* ». Alice Delphine Tang (dir). *L'Œuvre romanesque de Miano : fictions mémoire et enjeux identitaires*, Paris : L'Harmattan, 2014, pp. 141-153, p. 144.
- Mongo-Mboussa, Boniface, et Henri Lopès. « Le Métissage en Afrique est un sujet sensible ». *Africultures*, Vol. 1, N°. 62, 2005, p. 137-138.
- Morency, Jean, et Jimmy Thibault. « Dany Laferrière : la traverse du continent intérieur ». *Voix et Images*, No. 362, 2011, pp.7-13.
- Mouralis, Bernard. « Les disparus et les survivants ». *Notre Librairie*, N° 148, *Penser la violence*, 2002, pp. 10-16.
- « Les Représentations de la transgression dans les littératures d'Afrique subsaharienne ». *Droit et cultures*, No. 57, 2009, pp. 31-47.

- Müller, E. Jürgen. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas*, Vol. 10, No. 2-3, 2000, pp. 105–134.
- « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *Mediamorphose*, No. 16, 2006, pp. 105-106.
- Musanji, Ngalasso Mwatha. « Langage et violence verbale dans la littérature africaine écrite en français ». *Notre librairie*, No. 148, 2002.
- Naumann, Michel. « Nudité et sauvagerie – fantasmes coloniales ». *Cahiers de la sielec*, N° 2, Paris : Kailash, 2004, pp. 1-8.
- Ndiaye, Christiane. « De la légitimité de Franketienne ». Ozouf S. Amedegnato, Sélom K. Gbanou, Musanji Ngalasso-Mwatha (dirs). *Légitimité, légitimation*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- « Stella d'Émeric Bergeaud : une écriture épique de l'histoire ». *Itinéraires* No. 2, 2009, URL : <http://itineraires.revues.org/234>, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 24 octobre 2016.
- Neumann, Birgit, « Intermedial Negotiations: Postcolonial literatures », Gabriele Rippl (ed.). *Handbook of Intermediality : Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, pp. 512 – 529.
- Ngal, George. « Les Tropicalités de Sony Labou Tansi ». *Silex*, 4^e trimestre, 1982.
- Nyada, Germain. « Figures et voix du peuple dans *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano ». Alice Delphine Tang (dir), *L'Œuvre romanesque de Miano : fictions mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 97-112.
- Parisot, Yolaine. « Sous les yeux du père, lire le Cahier comme proposition de retour sur l'énigme « Laferrière » ». *Études françaises*, No. 521, 2016, p. 91-106.
- Paulet, Anne. « Représentations picturales et imaginaire collectif ». *Ela, Études de linguistique appliquée*, No. 138, Vol. 2, 2005, pp. 137 – 151.
- Perrot-Corpet, Danielle. « L'Écriture « agonique » de Miguel de Unamuno ou la transgression des frontières génériques comme enjeu vital : l'exemple de *Como se hace una novela* (1926) ». Thirouin Stistrup Jensen et Marie-Odile Merete (dirs). *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 129-139.
- Petit, Antoine. « La Dépigmentation volontaire : tours et détours de la honte ». *Champs psy*, Vol. 62, No. 2, 2012, pp. 153-164.

- Pilon, Jean Guy. « Avant-propos : L'Écrivain, la littérature et les mass média ». *Liberté*, Vol. 11, No. 3 et 4, 1969, pp.5–8, URI : www.erudit.org/fr/revues/liberte/1969, consulté le 13 juillet, 2017.
- Rajewsky, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités*, No. 6, 2005, pp. 43-64.
- Rancière, Jacques. « Histoire des mots, mots de l'histoire ». *Communications*, No. 58, 1994, pp. 87-101.
- Randall, Marilyn. « Le Présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique ». *Voix et Images*, No. 152, 1990, pp. 196–208.
- « Le Plagiat : génétique ou générique ? ». *Urgences*, No. 25, 1989, pp. 68–79.
- Ricca, Paolo. « Face à la peur du vide ». *Autres Temps, Les Cahiers du christianisme social*, N°. 39, 1993, pp. 69-76.
- Rierz, Janós. « Accusations de plagiat contre plusieurs auteurs africains et contextes historiques ». *Intertextualité et plagiat en littérature africaine, Palabres*, Vol. 3 & 4, 1997, pp.105-124.
- Saint-Eloi, Rodney. « L'Écriture : le cas d'Haïti. Moi-l'autre-l'écartelé », URL : http://www.academia.edu/3320492/L'écriture_le_cas_dHaïti_Moi-lautre-lécartelé, consulté le 12 avril, 2017.
- Staniloiu, Angelica, et Hans J. Markowitsch. « Dissociation, Memory and Trauma Narrative ». *Journal of Literary History*, Vol. 6, No. 1, 2012, pp. 103-130.
- Sydney H. Aronson. *International Journal of Comparative Sociology*. Moitessier Agathe, « Téléphone et société ». *Réseaux*, Vol. 10, N°. 55, 1992, pp. 11-23.
- Thiers, Bettina. « Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature ». *La Vie des idées*, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>, mise en ligne le 29 juin 2012, consulté le 15 novembre, 2015.
- Tonus, Jose Leonardo. « À la frontière de la transgression : une lecture de la nouvelle « A Fuga » de Samuel Rawet ». Bernard Fouques (dir), *A propos de frontière: variations sociocritiques sur les notions de limites et de passage*, Vol. 2, LEIA, Université de Caen, 2003, pp. 141-150.
- Trujic, Irena. « Faire parler les ombres : les victimes de la Traite négrière et des guerres contemporaines chez Miano ». *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 30, No. 1, 2015, pp. 54-65.

- Turgeon, Laurier. « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique ». *Revue germanique internationale*, Vol. 21, pp. 52-68.
- Turner, Frederick Jackson. « The Significance of the Frontier in American History: Frontier thesis ». *Wisconsin Magazine of History*, Vol. 8, No. 3, 1925, pp. 255–280.
- Valery, Paul. « Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France 1937 ». URL : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>, consulté le 5 mars, 2017.
- Vetter, Anne. « De l'image au texte ». *Peinture et écriture*. Paris : UNESCO, Collection Traverses, 1996.
- Viala, Alain. « Éléments pour une poétique historique des recueils : un cas ancien singulier, la comparaison de Desmarets ». *Poétique du recueil*, Vol. 30, No 2, Université de Laval, 1998, pp. 13 – 22.
- Victoroff, David. « Du rôle des mass-média dans le monde d'aujourd'hui ». *Les Cahiers de la publicité*, N°5, *La Communication*. pp. 65-76.
- Vignondé, Jean-Norbert. « Le Théâtre en Afrique noire ». *Palabres* Vol. II, N° 1&2, 1998, pp. 7-13.
- Vitiello, Joëlle. « La Mémoire dans les romans et nouvelles de Marie-Célie Agnant ». Boucher, Colette et Thomas C. Spear (dirs). *Paroles et silences chez Marie-Célie Agnant : L'oubliée mémoire d'Haiti*, Paris, Karthala, 2013, pp. 157-170.
- Waintrater, Régine. « Le Pacte testimonial, une idéologie qui fait lien ? ». *Revue française de psychanalyse*, Vol. 64, No. 1, 2000, pp. 201-210.
- Wanitzek, Ulrike. « Les Droits internationaux de l'enfant et leur importance en Afrique subsaharienne. L'enfant : acteur ou objet ? ». Ute Fendler, et Liliana Feierstein (eds). *Enfance ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*. Munchen : Éditions AVM, 2013, pp. 37-53.
- Wauthier, Claude, « Négritude, tigritude et indépendance ». *Notre librairie*, No. 85, 1986, pp. 16 – 22.
- White, Kenneth. « Lettre de Locquémeau ». Aline Brochot et Martin de la Soudière (dirs). *Autour du lieu : Communications*, No. 87, 2010. pp. 85-98.

Mémoires et thèses

- Mfossi, Awawou. « *Poétique de la communauté dans les fictions francophones de la déterritorialisation* ». Thèse de doctorat, Université de Calgary, 2012.

Michaud-Mastoras, Loïc. *Le Blues et le jazz au service de la révolution? : les positions des communistes américains blancs à l'égard de la musique noire et son utilisation à des fins d'agit-prop durant l'entre-deux-guerres (1919-1941)*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, Papyrus, URL <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13436>. 2016.

Zesseu, Claude Tankwa. « *Le Discours proverbial chez Ahmadou Kourouma* ». Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2011.

Webographie

<http://www.amnestyinternational.be/IMG/pdf/dossierenfantssoldats-2.pdf>, Amnesty International. « Dossier pédagogique : enfants-soldat ».

<http://www.erudit.org/>

<http://litaf.com/web/default.asp>

<http://www.cairn-site.com/>

<http://www.persee.fr/web/>

<http://www.billieholiday.com/>, site officiel, Billie Holiday.

<http://www.cassandrawilson.com/biography.html>, site officiel, Cassandra Wilson.

<http://www.le-temps-des-instituteurs.fr/ens-bataillons-scolaires.html>, Chantavoine, Henri. « Le Bataillon Scolaire : des Hommes ».

<http://www.jeuneafrique.com/88190/archives-thematique/miss-lolo-2003-n-a-rien-cacher/>, *Jeune Afrique*, « Miss Lolo n'a rien à cacher ».

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Eleanora_Holiday_dite_Billie_Holiday/124127#O8mAV3P3PlwVfVhB.99, Larousse encyclopédique.

<http://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/OPACCRC.aspx>, Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme, « *Protocole facultatif à la Convention relative aux droits de l'enfant, concernant l'implication d'enfants dans les conflits armés* ».

<http://www.africa1.com/spip.php?article42199>, Radio Africa No. 1.

<http://www.youscribe.com/BookReader/Index/1410224?documentId=1388985>, Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines.

Index de noms propres

- Achiriga, Jingiri, J., 75, 148, 149, 186, 359
Adiaffi, Jean-Marie, 42, 43, 74, 168, 349
Adolphe, Rosalie, 192, 201, 294
Aggarwal, Kusum, 137, 366
Agnant, Marie-Célie, 12, 17, 22, 23, 24, 64, 65, 71, 80, 81, 84, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 103, 192, 194, 201, 202, 206, 207, 219, 220, 223, 225, 226, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 250, 251, 268, 293, 294, 295, 296, 307, 309, 310, 311, 317, 335, 336, 337, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 358, 368, 369, 370, 372, 374, 379
Alem, Kangni, 11, 49, 111, 276, 337
Alexakis, Vassilis, 71, 175
Alexandre, Pierre, 54, 60, 69, 70, 103, 125, 359, 366
Alexandre-Garner, Corinne, 69, 70, 359
Alexis, Nord, 54, 61, 62, 87, 94
Allen, William, 346, 366
Amedegnato, Ozouf, 2, iii, 70, 152, 157, 189, 366, 371, 376
Amegbleame, Simon, 12
Amela, Janvier, 267
Améla, Janvier, 39, 359
Anastasiadis, Athanasios, 297
Anastopoulos, F. S., 21, 75, 365
Anaté, Kouméalo, 11
Anglade, Georges, 62, 63, 366
Anyikoy Kasende, Luhaka, 148
Apedo-Amah, A. T., 34, 75, 367
Appiah, Anthony, 151
Arendt, Hannah, 79, 303, 304, 308, 309, 312, 323, 327, 333, 360, 375
Arino, Marc, 70, 71, 367
Aristote, 13, 166
Armand, Valerie, 31, 153, 155, 367
Aronson, Sydney, 256, 257, 378
Artaud, Antony, 58
Atondi-Monmondjo, Lecas, 85, 87, 319, 321, 367
Audet, René, 120, 121, 367
Avery, Todd, 252, 253, 360
Bâ, Mariama, 43, 50, 73, 125, 137, 184, 366
Badian, Seydou, 38, 124
Bakhtine, Mikhail, i, 18, 19, 20, 68, 73, 116, 117, 118, 119, 162, 209, 215, 315, 353, 355, 360, 365
Balutansky, Kathleen, 63, 64, 103, 105, 106, 287, 294, 334, 335, 366, 372
Balzac, Honoré (de), 39, 150
Baril, Andre, 263, 264
Barreiro, Carmen Mata, 202, 220, 336, 343, 369
Barrouet-Oriol, Robert, 160
Barthes, Roland, 20, 21, 162, 215, 217, 218, 227, 228, 243, 269, 270, 360, 365
Bataille, Georges, 11, 263, 264, 265, 269, 308, 364, 365
Batt, Noëlle, 73, 360
Bazié, Isaac, 301, 302, 368
Bebey, Francis, 41, 125, 142, 230
Bemba, Sylvain, 244, 282, 375
Beno, Sternberg-Sarel, 253, 255, 368
Bergeau, Eméric, 60
Bernard, Philippe, 11, 41, 75, 78, 124, 134, 154, 268, 273, 328, 358, 362, 368, 376, 378
Bernd, Zila, 72
Besson, Remy, 210, 211, 212, 368
Bessora, 51, 82, 276
Béti, Mongo, 30, 38, 41, 44, 149, 230, 267, 284, 358
Beyala, Calixthe, 12, 47, 51, 52, 71, 276
Bhabha, Homi, 16, 84, 100, 147, 150, 151, 276, 354, 360
Bisanswa, Justin, 77, 78, 79, 136, 137, 368
Blachère, Jean-Claude, 32, 33, 368
Boilat, Abbé David, 31, 33
Bokassa, Jean-Bedel, 29, 321

Bokiba, André-Patient, 84, 85, 137, 177, 178, 179, 195, 196, 199, 319, 360, 367, 368
 Bonaparte, Napoléon, 298
 Boni, Nazi, 230
 Boni, Tanella, 50, 51, 109
 Borgomano, Madeleine, 73
 Bourdieu, Pierre, 43, 271, 282, 360, 368
 Bouvet, Rachel, 66, 67, 68, 369
 Bouyain, Bouyain, 48, 51, 276
 Boyer, Jean-Pierre, 54
 Brezault, Eloïse, 220, 369
 Briere, Jean F., 64
 Brown, Calvin S, iii, 228, 258
 Brown, Dan, 258
 Brunel, Pierre, 150, 360
 Brunhes et Vallaux, 10, 15
 Bugul, Ken, 11, 51
 Caland, Fabienne, 315, 316, 369
 Calvo Martin, Beatriz, 241
 Cambron, Micheline, 245, 246, 369
 Camus, Albert, 258
 Casanova, Pascale, 12, 16, 360
 Césaire, Aimé, 36, 37, 38, 41, 103, 141, 169, 186, 190, 191, 317, 324, 325, 326, 352, 358
 Cespedes, Françoise, 176
 Chamoiseau, Patrick, 73, 148, 149, 337, 361
 Chancey, Myriam, 294
 Chanlatte, Juste, 55
 Charlemagne, Philémon, 55
 Château, Philippe, 298
 Chauvet, Marie, 62, 63
 Chemain, Roger, 144, 244, 369
 Chemain-Degrange, Arlette, 244
 Chen, Yin, 70, 71, 87, 367
 Chernoff, John Miller, 236
 Chevrier, Jacques, 40
 Christophe, Henri, 53, 54, 58, 103, 186, 187, 197
 Clang, Gary, 104
 Colomb, Christophe, 53
 Confiant, Raphael, 105, 149, 337
 Corcoran, Patrick, 133, 245, 361
 Couao-Zotti, Florent, 22, 23, 24, 25, 46, 50, 102, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 121, 122, 123, 125, 129, 130, 131, 132, 142, 174, 181, 182, 204, 205, 231, 232, 234, 239, 246, 257, 259, 274, 281, 282, 283, 316, 326, 328, 329, 330, 332, 337, 349, 351, 356, 358, 369
 Couchoro, Felix, 11, 12, 34, 124
 Crisell, Andrew, 252
 Cullen, Countee, 36
 Dabla, Sewanou, 23, 28, 40, 42, 43, 44, 46, 180, 182, 285, 361
 Dadié, Bernard, 41, 75, 78, 134, 230, 358
 Dalember, Louis-Philippe, 64, 103
 Dallenbach, Lucien, 168, 175, 361
 Dällenbach, Lucien, 21
 Danticat, Edwidge, 64, 65, 71, 103, 285
 De Graft-Johnson, Johnson, 186
 Delafosse, Delafosse, 32
 Delas, Daniel, 53, 54, 55, 57, 62, 63, 64, 103, 361
 Delavignette, 39
 Delobson, Dim, 39
 Dembélé, Sidiki, 78
 Depestre, Rene, 64, 104, 285
 Desanti, Dominique, 176, 369
 Dessalines, Jean-Jacques, 54, 103
 Diabate, Massa Makan, 150
 Diallo, Bakary, 34, 77, 78, 83, 84
 Dialo, Nafissatou, 42
 Diarra, Alpha Mande, 274
 Diop, Birago, 230
 Diop, David, 267, 281
 Diop, Diop, 34, 36, 38, 39, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 59, 99, 108, 109, 113, 137, 208, 281, 300, 337, 351, 358, 366, 367, 370
 Diori, Hamani, 33
 Dominique, Julien, iii, 72, 111, 112, 139, 176, 202, 228, 286, 351, 361, 363, 369, 372
 Dongala, Emmanuel, 109, 230, 300, 312
 Dore, François, 307
 Dorsinville, Roger, 64
 Dostoïevski, 18, 116, 117
 Dubois, W.E.B., 36, 61, 293
 Duchet, Claude, 176, 177
 Dufault, Roseanna, 192, 193, 226, 370
 Dumas, Alexandre, 60
 Dumont, Francois, 119, 121, 370
 Dumontet, Danielle, 70, 361
 Duvalier, Francois, 54, 64, 79, 80, 88, 90, 93, 94, 96, 97, 103, 105, 106, 107, 108, 157, 158, 160, 173, 189, 192, 193, 201, 202, 203, 218, 219, 222, 225, 237, 240, 247, 285, 286, 287, 289, 292, 293, 294,

295, 296, 304, 307, 335, 342, 347, 352, 370
 Ebode, Eugene, 49
 Efoui, Kossi, 17, 47, 49, 71, 74, 80
 Eigeldinger, Marc, 209, 355, 361
 Engels, Frederick, 153, 154, 362
 Estellon, Vincent, 266, 370
 Estripeaut-Bourjac, Marie, 238, 239, 241, 242, 348, 362
 Éthéart, Liautaud, 58
 Etienne, Gérard, 36, 56, 64, 90, 104, 154, 157, 285
 Etoke, Nathalie, 197, 198
 Eyadema, Gnassingbé, 80
 Fanon, Frantz, 270, 273, 280, 283, 284, 362
 Fantouré, Alioum, 41, 42, 44, 45, 48, 80, 109, 121, 284
 Fardin, Dieudonné, 104
 Febvre? Lucien, 14, 362
 Fendler, Ute, 300
 Ferdinand, Joseph, 38, 41, 106, 215, 273, 289, 335, 355, 370
 Fignolé, Jean-Claude, 104, 105, 149, 153, 154
 Finch, John, 10
 Flaubert, Gustave, 150
 Flignaud, Pierre, 57
 Foucart, Jean, 277, 278, 371
 Foucher, Michel, 10, 15, 362
 Frank, Nino, 70, 252, 253, 254, 361, 371
 Franketienne, vii, 22, 23, 24, 25, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 118, 119, 121, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 173, 174, 188, 189, 190, 194, 217, 218, 224, 228, 231, 251, 253, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 316, 332, 333, 334, 335, 349, 351, 352, 358, 367, 368, 371, 372, 374, 376
 Fumaroli, Marc, 222, 223, 371
 Galeano, Eduardo, 336
 Gallaire, Fatima, 29
 Galtung, Johan, 270, 371
 Gandonou, Albert, 125
 Gassama, Mikhily, 30, 40, 362
 Gauvin, Lise, 72, 362
 Gbanou, Sélom, 2, iii, 33, 34, 42, 48, 51, 71, 74, 79, 80, 81, 84, 108, 113, 137, 157, 177, 189, 299, 302, 326, 327, 366, 367, 371, 376
 Gehrman, Susanne, 299, 371
 Genette, Gérard, 20, 168, 176, 178, 179, 180, 181, 190, 193, 194, 196, 197, 202, 203, 204, 353, 362
 Gervereau, Laurent, 215, 220, 362
 Gide, André, 33
 Gilbert, Paula Ruth, 193
 Gleizes, J. M., 176
 Glissant, Édouard, 70, 83, 89, 90, 91, 197, 199, 200, 363
 Glover, Kaiama L, 105, 106, 334, 372
 Gohou, Michel, 232
 Gottman, 15
 Gounougbe, Ari, 279
 Gourraige, Guy, 153
 Greimas, A. J., 259
 Grivel, Charles, 177, 180, 362
 Guetjens, Prince, 153, 372
 Hardy, Georges, 39
 Hastings, Michel, 263, 265, 266, 372
 Haushofer, 10, 16
 Hazoumé, Paul, 39
 Head, Bessie, 43
 Hellu, Lawson, 148, 363
 Héritier, Francois, 269
 Hildebrand, Renate, 71, 364
 Hirsh, 220
 Hoek, Leo H., 177, 180, 190
 Hoffmann, Léon-Francois, 53, 55, 57, 62, 285, 362
 Holiday, Billie, 234, 235, 380
 Horowitz, Sarah, 336, 337, 345, 362
 Hounfodji, Raymond, 109, 112, 113, 326, 329
 Houphouët-Boigny, Felix, 33
 Hughes, Langston, 36
 Hugo, Victor, 39, 40, 60
 Hunter, Margeret, 279, 280, 281, 372
 Huston, Nancy, 71, 175
 Ilboudo, Monique, 276
 Issur, Kumari, 296, 372
 Jackson, Michael, 15, 282, 283, 374, 378
 Jensen, J. B., 72, 163, 210, 228, 363, 369, 372, 377
 Joachim, Rose Adèle, 153, 154, 157
 Joseph, Gaston, 33, 35, 98, 106, 202, 289, 335, 358, 370
 Joyce, James, 148, 189
 Kadima-Nzuji, Mukala, 177, 190, 373
 Kafka, Frantz, 148, 308

Kamada, Osamu, 198, 373
 Kandé, Silvie, 49
 Kane, Mahamadou, 31, 39, 77, 78, 83,
 149, 150, 317, 320, 363
 Kattan, Naim, 87, 170, 304, 333, 334, 363
 Kavwahirehi, Kasereka, 92
 Keita, Modibo, 33, 51
 Kesteloot, Lilyan, 36
 Kingué, Angèle, 51
 Kisalu Kiala, Andre, 92
 Kjellen, Rudolph, 10
 Kom, Ambroise, 304, 305
 Konan, Yao Louis, 45, 318, 322, 373
 Konate, Yacouba, 232, 233, 373
 Kourouma, Ahmadou, 11, 23, 30, 41, 42,
 45, 48, 50, 72, 73, 74, 78, 109, 110, 121,
 122, 123, 124, 125, 130, 274, 284, 300,
 312, 317, 359, 361, 362, 363, 373, 379
 Kristeva, Julia, 20, 338, 363
 La Bruyère, Jean de, 129
 La Fontaine, Jean de, 123
 La Rochefoucauld, François de, 129
 Labou Tansi, Sony, 11, 28, 29, 30, 42, 43,
 45, 52, 73, 74, 109, 121, 122, 254, 274,
 361, 366, 377
 Ladouceur, Louise, 47, 373
 Laferrière, Dany, 11, 12, 17, 22, 23, 24,
 64, 65, 71, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 92,
 103, 118, 119, 121, 148, 167, 168, 169,
 170, 171, 172, 173, 174, 190, 191, 220,
 221, 222, 223, 224, 225, 239, 240, 245,
 246, 247, 249, 250, 251, 255, 256, 257,
 258, 268, 290, 304, 305, 316, 322, 323,
 324, 325, 326, 349, 350, 356, 358, 359,
 375, 376, 377
 Lahens, Yanick, 64, 104
 Lamizana, Aboubacar S., 29
 Lapradelle, Geouffre (de), 9, 15
 Laroche, Maximilien, 58, 103, 290, 291,
 373
 Laye, Camara, 38, 44, 78, 124, 142, 150,
 267
 Lejeune, Philippe, 238, 363
 Lenoble, Marie-Edith, 153, 155, 156, 374
 Lévy, André, 61, 271, 360, 374
 Lieven, Tack, 228, 229, 374
 Liking, Werewere, 42, 50, 231, 349
 Lintvelt, Jaap, 130, 363
 Lionnet, Françoise, 82, 83
 Loba, Aké, 77, 78
 Locatelli, Aude, 228, 229, 374
 Lopes, Henri, viii, 11, 12, 13, 17, 22, 24,
 30, 31, 42, 43, 44, 49, 51, 74, 77, 80, 84,
 85, 86, 87, 102, 113, 118, 119, 121, 122,
 125, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138,
 139, 140, 144, 145, 174, 177, 178, 183,
 184, 205, 206, 231, 244, 245, 251, 257,
 258, 268, 274, 275, 276, 277, 278, 316,
 317, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 349,
 350, 352, 358, 359, 360, 361, 363, 367,
 368, 369, 375
 Loti, Pierre, 32
 Lotman, Youri, 314, 319, 363
 Louverture, Toussaint, 54
 Lucas, Rafael, 62, 155, 159, 188, 189, 190,
 194, 374
 Lukacs, Georg, 49, 363
 Lüsebrink, Hans-Jürgen, 245, 246, 369
 Ly, Fatimata, 279, 366
 Mabanckou, Alain, 12, 46, 47, 48, 71, 74,
 88, 109, 341, 356
 Mac Kay, Claude, 36
 Maga, Hubert, 33
 Mahe, Antoine, 279, 280, 282, 366
 Maingueneau, Dominique, 139, 286, 363
 Mangoua, Robert Fotsing, 243, 336, 374,
 375
 Mapaté, Diagne, 31, 34
 Maran, René, 35, 36, 38, 230, 267, 359
 Marcil-Bergeron, Myriam, 66, 67, 68, 369
 Markowitsch, Hans, 293, 301, 378
 Marquez, Gabriel Garcia, 29, 30, 366
 Mateso, Locha, 40, 41, 363
 Mathis-Moser, Ursula, 169, 375
 Mauriac, François, 163, 363
 Mbondobari, Sylvère, 244, 375
 Meiwey, Frédéric, 231
 Menga, Menga, 44
 Ménil, René, 36, 56, 57, 375
 Menissier, Thierry, 312, 375
 Mentoras, Loïc Michaud, 235
 Mérimée, Prosper, 120
 Meschonnic, Henri, 130, 353, 364
 Métral, Antoine, 56
 Mfossi, Awah, 289, 379
 Miano, Léonora, viii, 11, 12, 17, 22, 23,
 24, 47, 49, 51, 71, 98, 99, 100, 101, 102,
 184, 185, 186, 187, 188, 194, 195, 196,
 197, 198, 199, 200, 201, 206, 207, 208,
 234, 235, 236, 237, 249, 254, 268, 274,

297, 300, 301, 302, 303, 310, 311, 312,
 317, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
 349, 350, 352, 358, 359, 364, 376, 377,
 378
 Midiohouan, Guy Ossito, 30, 44, 46, 148,
 149, 364, 375
 Migozzi, Jacques, 72
 Mila, Anna, 228, 229, 230, 236, 375
 Mille, Pierre, 32
 Miller, J. H., 31, 179, 375
 Milscent, Jules-Solime, 58, 59, 60
 Miraglia, Anne-Marie, 91, 324, 375
 Misran, Jennifer, 338, 376
 Mitterrand, Henri, 177
 Mobutu, Sese-Seko, 29, 207
 Moisan, Clement, 70, 71, 364
 Monenembo, Tierno, 12, 43, 47, 49, 50,
 79, 80, 81, 109, 111, 300, 337
 Montesquieu, 75
 Morency, Jean, 225, 376
 Moretti, Franco, 12
 Morisseau, Roland, 104
 Moumouni, Abdou, 33, 364
 Mouralis, Bernard, 266, 267, 268, 273,
 376
 Mudimbe, V.Y., 42, 43, 92
 Muller, Jürgen, 213, 242, 243, 248, 249,
 251, 355
 Müller, Jürgen E., 210, 212, 213, 242, 243,
 248, 249, 251, 376
 Murty, T. S., 9, 10, 14, 15, 16, 364
 Nanga, Bernard, 11
 Naumann, Michel, 272, 376
 Ndebeka, Maxim, 109
 Ndiaye, Ndiaye, 39, 51, 54, 59, 60, 71, 73,
 88, 92, 188, 189, 190, 244, 376
 Neumann, Birgit, 213, 376
 Ngal, George, 28, 30, 148, 364, 377
 Nganang, Patrice, 49, 285
 Ngandu Nkashama, Pius, 148
 Ngouabi, Marien, 29, 79, 102
 Nokan, Charles, 23
 Nora, Pierre, 219
 Nyada, Germain, 185, 187, 195, 377
 Ollivier, Emile, 12, 64, 70, 71, 87, 90, 104,
 285, 359
 Ong, Walter, 130, 131, 239, 240, 366
 Opperi, Sylvain, 92
 Ortel, Philippe, 221, 364
 Ouologuem, Yambo, 41, 42, 73, 125, 151,
 152
 Ousmane, Senbène, 11, 39, 42, 78, 124,
 273, 274
 Owusu, Heike, 98
 Oyono, Ferdinand, 38, 41, 273
 Panet, Leopold, 33
 Parisot, Yolaine, 88, 168, 191, 377
 Patry, Jacques, 263, 264, 265, 269, 364
 Paul, Cauvin, iii, 13, 14, 28, 38, 39, 84,
 104, 179, 378
 Pautzet, Anne, 216, 217, 218, 225, 377
 Pean, Stanley, 87, 290
 Péan, Stanley, 64, 65, 290
 Peirce, Charles, 215, 216
 Perec, George, 148, 272, 273, 316, 364
 Perrot-Corpet, Danielle, 163, 377
 Pétion, Alexandre, 54, 63
 Petit, Antoine, 79, 88, 231, 279, 282, 299,
 377
 Phelps, Anthony, 160, 285
 Philoctète, René, 104, 152, 154
 Pilon, Jean-Guy, 323, 367
 Pineau, Gisèle, 337
 Pliya, José, 11
 Prévost, Julien, 55
 Price Mars, 36, 62
 Propp, Vladimir, 133, 134, 364
 Queneum, Maximilien, 125
 Quitout, Michel, 124, 131
 Rabemananjara, Jacaques, 41
 Raharimanana, Jean-Luc, 47, 49
 Rajewsky, Irina, 213, 214, 377
 Randall, Marilyn, 151, 377
 Randau, 39
 Ratzel, Friedrich, 9, 10, 15
 Ricca, Paolo, 331, 332, 377
 Ricœur, Paul, 84, 339
 Riesz, Janós, 31, 32, 39, 151
 Riffaterre, Michel, 20, 365
 Rippl, Gabriele, 213, 216, 217, 373, 376
 Robbe-Grillet, Alain, 243
 Robida, Albert, 248, 249
 Roche, Tiphaigne de la, 248, 249
 Roumain, Jacques, 11, 62
 Roumain, Jean-Baptiste, 290
 Rugamba, Cyprian, 11
 Sadji, Abdoulaye, 34, 246
 Saint-Éloi, Rodney, 64, 65
 Saro-Wiwa, Ken, 299

Sartre, Jean-Paul, 38, 39, 179, 267
 Sassine, William, 42, 44
 Saussure, Ferdinand de, 216
 Schaeffer, Jean-Marie, 166, 167, 173, 174, 365
 Schwarz-Bart, Andre, 151, 152
 Semujanga, Josias, 50, 73, 74, 365
 Sénatus, Bénard, 153
 Senghor, Léopold S., 31, 36, 37, 38, 39, 41, 59, 61, 177, 179, 229, 246, 267, 321, 360
 Siemerling, Winfried, 90, 91, 94, 95
 Soulages, Francois, 221, 365
 Soulouque, Faustin, 54
 Sourieau, Marie-Agnès, 63, 64, 103, 105, 106, 287, 294, 334, 335, 366, 372
 Sow Fall, Aminata, 42, 43, 50, 109, 243, 244, 274, 359
 Staniloiu, Angelica, 293, 301, 378
 St-Aude, Magloire, 290
 Surya, Michel, 308, 310, 365
 Tadjou, Véronique, 50, 51, 300, 337
 Tamsir Niane, Djibril, 230
 Tchak, Sami, 12, 47, 48, 52, 74, 81, 82, 121
 Teko-Agbo, Ambroise, 71
 Thiam, Awa, 42, 43
 Thibeault, Jimmy, 225
 Thuy, Kim, 87, 175
 Todorov, Tzvetan, 14, 18, 68, 70, 79, 209, 365
 Toffohoussou, Ghislain François Miguel, 231
 Tönnies, Ferdinand, 289, 355
 Tonus, José Leonardo, 328, 329, 332, 347, 378
 Toumson, Roger, 356
 Touré, Sékou, 29
 Traoré, Aminata, 11
 Traoré, Nastou, 232
 Trouillot, Lyonel, 58, 104, 365
 Trujic, Irena, 339, 340, 341, 378
 Turgeon, Laurier, 82, 83, 200, 275, 378
 Turner, J. F., 10, 15, 378
 U Tam'si, Tchicaya, 121
 Valentin, Pompée, 48, 55, 59
 Valery, Paul, 13, 14, 317, 378
 Vetter, Anna, 223, 378
 Victor, Gary, iii, 39, 60, 64, 104, 105, 285
 Victoroff, David, 242, 243, 379
 Vignondé, Jean-Norbert, 284, 379
 Villevalleix, Eugène-Séguy, 59
 Vincent, Abbe, 123, 130, 165, 166, 266, 350, 359, 370
 Vitiello, Joëlle, 94, 95, 96, 219, 343, 344, 379
 Waberi, Abdourahman, 12, 46, 49, 71, 121, 149, 337
 Waintrater, Régine, 240, 379
 Walcott, Derek, 197, 198, 199, 373
 Warschawski, Michel, 15, 366
 Wendt, Paul R., 215
 White, Kenneth, 65, 66, 67, 68, 366, 379
 Wilson, Cassandra, 224, 234, 235, 380
 Xingjian, Gao, 71, 175
 Yourcenar, Marguerite, 175
 Zarate, Geneviève, 216
 Zezeze, Kalonji, 102, 125
 Ziethen, Antje, 68, 69, 314, 315
 Zola, Emile, 40, 150