

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 63

Number 1 *Chaos, absurdité, folie dans le roman  
africain et antillais contemporain Variations autour du  
réalisme et de l'engagement*

---

Article 17

1-1-2004

## Présence Francophone, Numéro 63 (2004)

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

---

### Recommended Citation

(2004) "Présence Francophone, Numéro 63 (2004)," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 63 : No. 1, Article 17.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol63/iss1/17>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**REVUE INTERNATIONALE  
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE**

**N° 63**

# **Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain**

**Variations autour du réalisme et de l'engagement**

La publication de ce numéro a bénéficié du soutien  
de l'Université du Québec à Montréal



**PRÉSENCE FRANCOPHONE**  
Numéro 63

**2004**

**Chaos, absurdité, folie dans le roman  
africain et antillais contemporain**  
**Variations autour du réalisme et de l'engagement**

**DOSSIER**

Présentation Justin Bisanswa et Isaac Bazié .....	5
Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain Justin Bisanswa .....	12
Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire Isaac Bazié .....	29
Édouard Glissant : du délire verbal au discours maîtrisé Katell Colin-Thébaudeau .....	46
Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde? <i>En attendant le vote des bêtes sauvages</i> Madeleine Borgomano .....	65
<i>Le goût des jeunes filles</i> de Dany Laferrière : du chaos à la reconstruction du sens Nathalie Courcy .....	84
<i>La vie et demie</i> ou les corps chaotiques des mots et des êtres Caroline Giguère .....	95
Par-delà le chaos : <i>Aube tranquille</i> de Jean-Claude Fignolé Lucienne J. Serrano .....	108
Chaos temporel et chaos romanesque dans <i>Allah n'est pas obligé</i> d'Ahmadou Kourouma Nathalie Roy .....	117

Folie de l'écriture, écriture de la folie dans la littérature féminine des Antilles françaises Pascale De Souza .....	130
Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop Susanne Gehrmann .....	145
Transcrire l'horreur sur l'espace de la page Bernadette Ginestet-Levine .....	160
<i>Trop de soleil tue l'amour</i> : une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti Rodolphine Sylvie Wamba .....	168
Folie et écriture dans <i>Calomnies</i> de Linda Lê Ching Selao .....	189

## ÉTUDE DE LITTÉRATURE

La mondialisation avant l'heure : le devenir du français au Canada et au Québec dans l'œuvre polémique de Jacques Ferron Richard Patry .....	204
---	-----

## COMPTES RENDUS

Najib REDOUANE (2003). <i>Tahar Bekri</i> Elvire Maurouard .....	231
---	-----

<b>LIVRES REÇUS .....</b>	<b>234</b>
---------------------------	------------

<b>INDEX.....</b>	<b>236</b>
-------------------	------------

<b>ABSTRACTS .....</b>	<b>241</b>
------------------------	------------

## Présentation

### **Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain Variations autour du réalisme et de l'engagement**

Les essais qui forment ce numéro constituent autant de lectures différentes du roman francophone contemporain. Le seul point commun à ces diverses approches reste leur attachement au langage, multiforme, qui renvoie dos à dos chaque investigation critique, qui se laisse découvrir pour mieux se recouvrir. À l'intérieur des limites du chaos, de l'absurdité et de la folie que nous lui avons fixées pour les besoins du jeu, le roman négro-africain, comme on l'appelait alors, s'annonce comme le lieu du faire, des différents possibles du faire ou du faire possible.

Au lendemain de son émergence, le roman francophone d'Afrique et des Antilles a fait l'objet d'une classification tenant compte de la linéarité historique et des critères racial et géographique. En fait, en dressant le bilan d'un art qui venait d'éclorre, cette classification a considérablement figé la lecture du roman. On en a retenu une interprétation des textes fondée sur une logique binaire : avant la colonisation vs après la colonisation, Blancs vs Noirs, passé vs présent, tradition vs modernité, oral vs écrit, colonial vs postcolonial, avant l'indépendance vs après l'indépendance, barbarie vs civilisation, religion vs paganisme, etc. Selon cette tradition, lisant le contexte d'émergence sociohistorique, la critique considère le texte comme le miroir fidèle de la société africaine et antillaise dont il faut rendre compte au travers d'un texte devenu prétexte. On réduit, ainsi, l'analyse du roman négro-africain à la mission contestataire de la colonisation, puis à la dénonciation des nouveaux pouvoirs africains. Qu'importe!

Aussi le roman francophone d'Afrique et des Antilles est-il conçu surtout comme un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société. Dans cette perspective, qu'il s'agisse du mélange des genres ou de celui des langues, de la peinture des personnages fantoches peuplant cet univers, le critique explique tout par la dégradation sociopolitique des pays africains due aux dictatures noires. La folie, l'absurdité et le chaos qui se dégagent du roman contemporain sont généralement

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

interprétés comme les signes de la décomposition des pays africains, de la liquéfaction des êtres et des choses dans un univers devenu sans repère et qui rappelle le mythe conradien du « cœur des ténèbres » à la suite du départ du colonisateur blanc. Que penser donc? En somme, c'est en termes de développement que se lit le roman africain, et le sujet africain a détruit même ce qui lui a été légué par le colonisateur blanc : écoles, hôpitaux, routes, etc. L'État postcolonial africain, avec ses tares, est généralement la cible privilégiée du discours critique.

Chacun sait, ou croit savoir, ce qu'est le chaos ; l'indistinction première, la confusion des éléments, le monde non pas tant avant la création qu'avant l'acte de division qui assigne à chaque matière sa qualité spécifique, à chaque corps sa portion d'étendue. Ce thème de l'*indifférencié* appelle évidemment une rhétorique du désordre et de l'entassement qui est dans la grande tradition du poème « cosmique », de Lucrèce à Hugo. Mais poussons un peu plus loin. Cette négativité, cette description *a contrario*, caractérise l'ensemble des romans, lequel évoque le chaos en des termes différentiels et contrastifs qui sont le propre d'un monde déjà partagé, divisé, classé. Le monde d'après la création, si l'on veut, mais nous dirions surtout le monde conçu selon l'imagination taxinomique d'une époque et d'une culture pour qui décrire et connaître, c'est énumérer, distribuer, ranger. Ici encore, nous devons nous détourner de l'idée orsienne du baroque comme sensibilité (ou esthétique) vitaliste et mobiliste, éprise de trouble et de désordre. Pour ce baroque, le chaos serait un topos privilégié. Prétexe aux plus vertigineuses variations sur le mode de l'informel.

Les articles qui constituent le corpus de ce numéro vont montrer qu'il n'en est rien. Le roman ne pouvait apparemment traiter ce thème que d'une manière presque constamment paradoxale, recourant aux classifications les plus tranchées pour évoquer ce qui est l'antithèse de toute classification. Du reste, la rhétorique baroque ne fait ici – et c'est par là qu'elle est exemplaire – que mettre à nu, en le poussant à l'extrême, un trait commun à tout langage articulé, qui est de ne pouvoir, précisément, s'articuler que sur un jeu de contrastes et de différences. Le chaos, originel ou non, défini comme confusion ou indifférenciation absolue, est proprement ce qui défie les capacités d'« expression » du langage humain et aussi bien de l'écriture.

Cette impossibilité de langage, comme toutes les autres, peut sans doute être tournée de diverses manières, dont la plus évidente (la romantique ou l'hugolienne) consiste à donner par entassements et coulées verbales un équivalent massif, et comme à distance, du désordre supposé primitif ou nébuleux originel. La lettre disloque, décèle les codes, dont elle établit l'équivalence généralisée. Tout est nivelé dans une absence de valeur, de hiérarchie, d'opposition. La lettre effectue ce mouvement tant craint des sociétés primitives où, comme le dit Lévi-Strauss à la fin de *Tristes tropiques*, « épouser et manger c'est tout un », moment où la mort est atteinte. Isaac Bazié réfléchit à l'indicible à partir des seuils des romans produits sur le génocide rwandais. Il y décèle une tension de l'écriture entre histoire et fiction. Il se demande si le devoir de mémoire implique une quasi-démission du dire.

La critique n'a pas caché son embarras à l'égard de ces récits qui se dérobent aux catégories de l'histoire littéraire. Aussi a-t-on souvent réduit leur portée en les présentant comme romans de l'absurdité, du chaos, de la folie, etc. Ces lectures-là font peu de cas des avertissements où s'expriment avec netteté les termes d'une nouvelle poétique et d'un nouveau pacte de lecture : « Life is not a book », répète un personnage de Sony Labou Tansi. Justin Bisanswa interroge, précisément, le statut et le rôle du discours préfaciel dans le roman africain. Il y découvre un ensemble de stratégies discursives qui se révèle appel pressant à la coopération du lecteur. À défaut de sens, ces romans sont le parangon d'un récit qui fait prévaloir sa structure en diminuant les contraintes habituelles de la narration. Cette approche du texte doit déplacer singulièrement le problème de l'interprétation : le sens n'est plus confortablement tapi dans un contenu narré, mais est produit par une structure ouverte et polysémique. Nathalie Courcy reconstruit le sens d'un roman de Dany Laferrière à partir de la déstructuration narrative. Elle montre comment le récit tente de réorganiser le réel et l'imaginaire.

C'est bien dans cette double composante d'une absence de sens fixée au sein d'une structure forte que réside la modernité de ces romans. Œuvre de réflexion et de reflets, elles s'inscrivent dans l'histoire littéraire africaine et antillaise comme des textes atypiques dont le principal mérite est d'avoir ajusté une réflexion sur ce que nous sommes au cœur d'une métafiction. « La vraie vie, la vie enfin, découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue,



c'est la littérature », dira Marcel au terme de la *Recherche* (M. Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard, ANNÉE? : 474).

En prenant pour axe thématique de ce numéro une isotopie assez ressassée de la critique africaine et antillaise – chaos, folie, absurdité –, nous avons voulu susciter une nouvelle lecture du roman francophone et partant, du procès du réalisme et de l'engagement. Ce procès du réalisme et de son interprétation s'est instruit des différents côtés, ouvrant à un questionnement salutaire d'un mode de représentation et d'une esthétique fondée sur des présupposés devenus caducs. Il s'est d'ailleurs inscrit dans le mouvement plus large d'une remise en cause par diverses sciences humaines des conditions générales de toute représentation. Ainsi, la nouvelle poétique du roman africain et antillais a procédé à une véritable table rase des croyances qui soutenaient le vraisemblable mimétique. Le lecteur averti est devenu sensible aux trucs de fabrication « du texte romanesque » ou, mieux encore, il a appris à lire Sony Labou Tansi, Glissant, Mudimbe ou Chamoiseau autrement, en faisant de leurs romans un usage différent. Peu à peu, il s'est prémuni contre la lecture crédule qui confond fiction et réalité et prend au mot le discours du roman. Aucune fiction n'est à prendre pour un document authentique et, moins que toute autre peut-être, celle-là qui se pose trop facilement comme telle. Caroline Giguère montre comment, par l'écriture du corps, Sony Labou Tansi subvertit le roman dans son contenu et dans sa forme, et exploite toutes les ressources qui confèrent au langage ses pouvoirs. Madeleine Borgomano analyse la puissance du récit chez Kourouma et s'interroge si celle-ci n'est pas un remède au chaos du monde.

Mais, plus avant, nous avons été rendus attentifs au fait que le réalisme n'implique pas un usage naturel du discours. Il s'exprime pleinement dans une écriture qui se trouve en plus être retorse et dissimulée. Il relève de toutes sortes de conventions expressives. Le style de Glissant ou de Mudimbe est largement poétique ou métaphorique. Sony Labou Tansi et Ahmadou Kourouma ont tenu à dire que leur style oral relevait de tout un art de composition. Quand on y regarde bien, la simplicité des derniers romans de Mongo Beti est un leurre et leur discours se révèle truffé de petits indicateurs réalistes. Ajoutons que cette rhétorique charge le texte de valeurs et de fonctions. Par exemple, tout un didactisme des romans de cette obédience consiste à transformer la représentation en savoir à

transmettre et même en leçon. Il peut s'afficher en des excursus plus ou moins savants sur telle ou telle « question », mais peut aussi passer plus discrètement, par le simple caractère « monstratif » ou démonstratif de l'écriture, tel que l'illustre suffisamment Suzanne Gehrmann dans son analyse du roman de Boubacar Boris Diop. Pour Gehrmann, la fragmentation du roman s'accompagne de l'hybridité générique, le symbole de la meute métaphorisant la censure de toute une société contre l'individu qui procède à une réévaluation des prétendus mythes fondateurs.

L'effet le plus bénéfique de tout le travail critique effectué a été de libérer la lecture des romanciers africains et antillais. Eux que l'on enfermait naguère encore dans une attitude de fidélité aux *realia* se voient tout à coup reconnaître un droit à la fiction et à l'imaginaire. Les contraintes que la critique a longtemps imposées à leur discours sont en quelque sorte levées au profit d'éléments textuels que leurs lecteurs refoulaient. Il est urgent de procéder à une relecture générale et à une réévaluation de tous ces romans que l'on réduisait au puissant instrument d'exploration de l'Histoire africaine ou antillaise. On y redécouvrira un extraordinaire réservoir de symboles, de figures mythiques et de fantasmes. Mais, plus obscurément, il y a au cœur du propos réaliste cet acharnement – vrai ou joué, qu'importe! – à dire, à voir, à montrer, à savoir. La *mimesis* est en elle-même hallucination ou folie : elle revient à trouver jouissance dans une création qui se nie dans la mesure où elle ne fait que reproduire, c'est-à-dire produire ce qui est déjà. C'est dans ce sens qu'il faudrait lire le texte de Lucienne Serrano qui montre comment Fignolé retranscrit le chaos de l'esclavage dans une configuration spatiotemporelle éclatée.

Là où le roman africain et antillais réussit le mieux à nous dire la vérité du social, c'est à même le romanesque, à même son imaginaire, à même son écriture ou sa poétique. Occasion de rappeler que les écrivains qui se réclament de lui sont aussi et peut-être d'abord de grands fabulateurs, de vrais conteurs d'histoires. Ainsi, forte de ses faux-semblants (dramatiques, pathétiques, psychologiques), la fiction est essentiellement, pour le roman africain et antillais contemporain, le mode de lecture des complexités sociales. De là cette observation que l'on peut faire à son propos : ce n'est pas dans ses commentaires sociologisants – mauvaises resucées bien souvent des idéologies du temps – ni dans ses descriptions de

« milieux » trop longuement tartinées qu'il dit une vérité sur le monde africain ou antillais. C'est plutôt là où il invente un univers, là où il dit des rapports humains en des projections qui confinent à l'allégorie, là où il s'approprie les paroles les plus triviales en des artefacts linguistiques, qu'il propose la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société. Il est donc permis de tenir son entreprise pour un grand laboratoire fictionnel où, au gré de multiples expériences de figuration, l'imaginaire le dispute au « réel ».

Aussi n'est-il de grand et plein réalisme que dans son dépassement. Le réalisme ordinaire voué à une platitude ou à un artifice qui sont négation de l'art. À l'inverse, un certain nombre d'écrivains singuliers en ont assumé le projet en le portant à sa plus haute incandescence, c'est-à-dire en le débordant de partout dans ses exigences et en le trahissant même dans ses principes. Là où le réalisme étroit subit les contraintes de son propre système et se condamne à une production médiane, l'autre réalisme trouve à se transcender en une forme conquérante. À quoi tient cette métamorphose?

Ce réalisme du dépassement est animé par une extraordinaire énergie figurative et scripturale. Il ne parle donc du monde ambiant que dans l'excès d'un désir qui perturbe forcément sa rigueur première. Cela s'exprime dans une avidité à faire son bien de tout ce qui s'offre à son attention. « La littérature s'arrange de tout, s'accommode de tout, fouille parmi les ordures, lèche les plaies du malheur » écrit un romancier d'aujourd'hui (M. Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, 1999 (1998) : 54). Voilà donc le roman pensé comme vaste entité organique, qui mime jusqu'au délire la multiplicité et la complexité du monde. Le voilà qui enferme l'espace et le temps dans une structure suffisamment vaste pour donner l'impression d'englober toute une société, sans craindre de se perdre dans sa représentation. Comment s'étonner, dès lors, que, parmi les auteurs qui seront retenus et présentés ici, les uns se soient déportés jusqu'aux confins du fantastique, d'autres aboutissent à des visions utopisantes, d'autres encore opposent le romanesque à l'évocation poétique? Katell Thébaudeau examine l'expérience du délire de Marie Celat, dans un roman de Glissant, en relation avec la violence de l'aliénation identitaire et culturelle inhérente à l'histoire antillaise. La vérité historique s'élargit à un événement a-temporel, a-spatial et « hors-chronologie ».

À l'égal d'un Vigny, d'un Baudelaire, d'un Apollinaire, d'un Balzac ou d'un Zola, les romanciers africains et antillais ne peuvent s'empêcher de porter sur le monde le regard mélancolique de ceux qui ont perdu leurs illusions. Quant à l'écrivain lui-même, il serait tenté de ne se sentir d'aucune classe, en éternel « déclassé » qui, coupé de plus en plus de l'expérience concrète, emploie des détours et artifices pour renouer avec une socialité vivante. S'il réussit sans son entreprise et ne s'abandonne pas à la névrose qui le guette, c'est que, à l'instar de ceux dont les textes sont convoqués dans ce numéro, il a trouvé dans son activité d'écriture une énergie créatrice qui compense les constats désabusés qu'il fait.

Le parti que nous qualifions de baroque (ou, si l'on préfère, de classique) est tout autre, sinon inverse : il consiste à prendre la difficulté de front, et à décrire le chaos, négativement, par toutes les distinctions qu'il transgresse, ou plutôt qu'il ignore : non point tel qu'il est ou il était, mais tel qu'il n'est pas. Cette procédure peut sembler « artificielle » et insupportablement rhétorique à quiconque détient de l'amorphe une expérience intime et directe. Nous la dirions inversion des signes. Dans la mythologie grecque, le Chaos est le Vide, non le vide inexistant et négatif des physiciens et des savants, mais un Vide qui est entier puissance et « matrice » du monde. Vide parce qu'il est indescriptible, et non parce qu'il n'est rien. Une autre version de cette légende dit que le Chaos engendra la Nuit qui, à son tour, donnait naissance à l'Aether, qui est la lumière brillante, le feu le plus pur, et au Jour, qui éclaire les mortels. Du désordre comme *anti-langage*, Borges évoque quelque part les secrètes aventures de l'ordre, et Audiberti la secrète noirceur du lait. Lisons donc, dans les romans convoqués ici, la secrète ordonnance du chaos, qui se révèle en se niant.

Alors oui, dans cette perspective, « inter-disons » à partir de ce lieu torrentiel, dormons sur ce flux orgasmique et tentons d'approcher le dé-lire de l'écrit romanesque. Alors oui, dans cette perspective, le roman africain et antillais contemporain, c'est l'auberge espagnole où chacun retrouvera ce qu'il a porté, c'est le sanctuaire sur l'autel duquel chacun voisine avec le corps « solaire » de l'auteur, corps vedette, corps... prostitué! Autant de clés pour ce paradis perdu avec le meurtre du père et retrouvé par la rédemption de l'écrit.

**Justin Bisanswa et Isaac Bazié**

**Justin BISANSWA**

Université Laval

## Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain<sup>1</sup>

**Résumé** : Le texte interroge le statut et le rôle du discours préfaciel dans le roman africain contemporain (Henri Lopes, Valentin Mudimbe et Sony Labou Tansi). Alors que, naguère, la préface servait à légitimer l'œuvre, introduisant son auteur au sein d'un champ en lui permettant d'occuper une position, le paratexte (ici l'avertissement), à partir des années 1980, assumé par les écrivains eux-mêmes, s'opacifie, devenant un enjeu poétique, et met en œuvre tout un questionnement du dispositif d'énonciation, ressassant la question de l'écriture avec hantise et dénégation. Cette interrogation, à son tour, définit un ensemble de stratégies discursives historiquement et institutionnellement interprétables. Ce qu'une certaine critique considère comme fantaisie et chaos attribués au manque de repères dans une Afrique déboussolée par les dictatures et la misère se révèle un appel pressant, qui est lui-même simulacre et simulation ou encore effet de sens, à la coopération du lecteur.

(auto-)dérision, (auto-)ironie, (auto-)parodie, chaos énonciatif, discours préfaciel, Henri Lopes, Valentin Mudimbe, Sony Labou Tansi, stratégies discursives

La préface qui annonce les premiers textes africains permet la légitimation de l'œuvre par un écrivain déjà reconnu. À partir des années 1980, toutefois, les romanciers africains écrivent eux-mêmes un avertissement, un prologue ou une préface. Cet avant-texte se veut toute une poétique par laquelle l'écrivain évalue sa pratique d'écriture et la situe par rapport à celle des autres, exhibant les faits discursifs dans leur problématique. Les marques subjectives sont massivement présentes dans le paratexte et dans les romans au point d'en saturer le fonctionnement sémiotique. Il y a donc, dès ces années, mais déjà auparavant à partir des années 1970, un appel pressant – qui est lui-même simulacre et effet de sens – à la coopération du lecteur. Le dispositif énonciatif est mis comme en miroir et ne cesse d'interroger ses multiples fonctionnements. L'énonciation n'y est donc pas transparente, mais opaque. Cette opacité manifeste tout un discours implicite sur les conditions de la

<sup>1</sup>Je remercie le programme des Chaires de recherche du Canada et le Conseil de recherche en sciences sociales et humaines (CRSH) pour le soutien qu'ils m'ont apporté en vue de la réalisation de cet article.

parole littéraire à partir des années 1980. La question, pour ces écrivains, est de savoir, tout d'abord, s'il y a lieu de s'énoncer encore dans un roman, si c'est encore possible et, ensuite, de savoir comment il est possible d'énoncer dans un roman. Les romans africains d'à partir des années 1980 et, en particulier, ceux qui nous occuperont, ressassent le questionnement de l'écriture avec hantise, ressentiment et dénégation.

### **Le paratexte, « lieu privilégié d'une pragmatique »**

Sony Labou Tansi, Valentin Mudimbe et Henri Lopes constituent des cas intéressants pour l'approche discursive du discours préfaciel. Cas intéressants parce que le paratexte – limité ici à l'avertissement – de ces écrivains met en œuvre, de façon insistante, au point de devenir un enjeu poétique, tout un questionnement du dispositif d'énonciation. Cette interrogation, à son tour, définit un ensemble de stratégies discursives historiquement et institutionnellement interprétables.

Le paratexte, « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie » (Genette, 1987 : 8), annonce et condense bon nombre de traits énonciatifs à l'œuvre à l'intérieur du roman. Avec ces écrivains et ces textes-hapax, c'est déjà un texte à part entière où s'ébauchent plusieurs partis pris énonciatifs. Qu'on ne s'y méprenne pas : le sujet, même dans le discours préfaciel (avertissement, prologue, préface), est avant tout effet de sens : le *je* qui domine si massivement le discours préfaciel ne renvoie donc qu'accidentellement à l'instance productrice. Tantôt locuteur en tant que tel, tantôt locuteur en tant qu'être-au-monde, tantôt énonciateur dédoublé, masqué, tantôt, enfin, pourquoi pas, substitut du lecteur, la première personne est avant tout un signe pluriel et vide. Vide, parce qu'il appelle à être fondé en instance de discours, à être actualisé – sans quoi il ne peut opérer que comme signe grammatical –; pluriel, parce que beaucoup d'instances, de l'auteur au lecteur, en passant par une gamme d'énonciateurs fictifs, sont à même de l'investir, et le plus souvent concurremment.

Dans l'avertissement de *La vie et demie*, Sony Labou Tansi écrit, comme pour prévenir le lecteur :

*La vie et demie*, ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir – d'où voulez-vous que je vous parle sinon du dehors? À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe? [...] Des amis m'ont dit : « Je ne saurai jamais pourquoi j'écris. » Moi par contre je sais : j'écris pour qu'il fasse peur en moi. [...] À ceux qui cherchent un auteur engagé je propose un homme engageant. Que les autres, qui ne seraient jamais mes aujourd'hui, me prennent pour un simple menteur. [...] Et à l'intention des amateurs de la couleur locale qui m'accuseraient d'être cruellement tropical et d'ajouter de l'eau au moulin déjà inondé des racistes, je tiens à préciser que *La vie et demie* fait de ces tâches que la vie seulement fait. [...] Le jour où me sera donnée l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas par un chemin aussi tortueux que la fable (Labou Tansi, 1979 : 9-10).

S'il y a chez eux toute une poétique de l'énonciation qui commande les aléas de l'œuvre, c'est parce que s'énoncer a constitué pour eux un véritable enjeu. Cet enjeu ne peut se comprendre dans toute sa portée que si on le situe dans le champ littéraire de l'époque, par rapport à l'histoire de la littérature africaine elle-même. On peut, rapidement, le formuler comme suit : comment prendre la parole sans entrer dans la contradiction ultime, mais si souvent incontournable, du silence ou de l'incommunicable? Le parti pris de ces écrivains est d'assumer et d'hypostasier le silence et l'incommunicable dans lesquels le discours d'après les indépendances, qu'il soit de crise ou de désenchantement, a retranché la littérature africaine (« J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. [...] mais mon livre à moi je me bats pour qu'il saute aux yeux. » (*ibid.*, 1981 : 5)).

Il est vrai, bien entendu, que ces écrivains ne sont pas les seuls à avoir été en proie au silence et à la négation de leur travail. Mais, parmi leurs illustres contemporains, ces écrivains ont probablement été ceux qui ont le plus tiré parti de cette contradiction même. Toute leur poétique de l'énonciation oscille entre se taire et se dire : le texte, mais aussi le lecteur en subissent les chancelllements au point d'être destitués de leur propre rôle quelquefois, comme je vais le montrer dans la suite. C'est dans ce sens que j'emploierai, à maintes reprises, l'expression « stratégies discursives », expression qui réfèrera autant que possible à la fois au texte et à son contexte de production. Parmi ces stratégies discursives, il existe des tactiques de toutes sortes et non exclusives : génériques, rhétoriques, thématiques, formelles, etc. Parmi ces engagements tactiques du texte, l'énonciation occupe une place privilégiée. L'appareil discursif, par

le biais duquel l'auteur déploie sa propre logique distinctive, paraît, en effet, constituer un excellent champ d'observation de toutes les manœuvres qui dynamisent la pragmatique textuelle.

Les avertissements révèlent la mise en crise de l'identité du sujet parlant et, plus largement, de la pratique de l'écriture. De ce point de vue, ils sont tiraillés entre la tentation du silence (« Je ne saurais pas pourquoi j'écris », « votre honte d'appeler les choses par leur nom »...) et l'exaltation du cri (« chair-mots-de-passe », « écrire par étourderie », « parler du dehors », « j'écris, ou je crie », « ce livre est un procès »). Deux positions antinomiques auxquelles les textes cherchent dialectiquement un dépassement : la parole sera le lieu et l'enjeu de ce dépassement, transformant le *je* cosmique et grave en un *je* (et jeu, à bien des égards) comique, comme le déclare Sony Labou Tansi :

Dans ce livre, j'exige un autre centre du monde, d'autres excuses de nommer, d'autres manières de respirer... parce qu'être poète, de nos jours, c'est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l'argent qui lui aussi devient un fusil, et surtout face à la vérité reçue sur laquelle nous, poètes, avons une autorisation de pisser, qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé au silence de l'Histoire. Je suis fait pour dire la part de l'Histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles. Mon écriture sera plutôt créée qu'écrite simplement, ma vie elle-même sera plutôt râlée, beuglée, bougée, que vécue simplement (*ibid.*, 1985 : 11).

Je n'aurai donc jamais votre honte d'appeler les choses par leur nom. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs « maux » (*ibid.*, 1995 : 5).

Le *je* qui affleure à la lecture de ces seuils est double. C'est tout d'abord un énonciateur témoin qui relate les événements dont il est spectateur. Le titre *Shaba deux* de Mudimbe renvoie aux guerres du Shaba de 1977 et 1978, comme le reconnaît Mudimbe lui-même tout en soulignant le caractère fictif de son récit :

Du fait du titre, tout lecteur serait en droit de chercher des correspondances entre ce livre et divers récits de Shaba I et Shaba II. Le contexte géographique, le site de l'action, les communautés religieuses sont réels et pourraient donc donner à certains des raisons de chercher des clefs. (Mudimbe, 1989 : 9).

Mais c'est surtout un sujet qui ironise sur sa pratique, comme on le remarque dans l'avertissement de *L'écart* de Mudimbe :



Le garçon était mort. Le connaissant, nous avons évidemment pensé à un suicide... Mais son journal ne l'annonce pas... Enfin... Vous verrez vous-même. Et l'autopsie n'a rien révélé. Strictement rien. Bien sûr, arrêt du cœur vers cinq heures du matin, d'après le médecin légiste. Mais Nara n'était pas cardiaque. Lis cela et vois ce que tu peux en faire. C'est fort... C'est chaud... Ça pétille... » J'ai lu les cahiers d'Ahmed Nara. Avec intérêt. (*Ibid.*, 1979 : 12).

Sony Labou Tansi prévient des objections possibles et réfute :

Et à l'intention des amateurs de la couleur locale qui m'accuseraient d'être cruellement tropical et d'ajouter de l'eau au moulin déjà inondé des racistes, je tiens à préciser que la vie et demie fait des tâches que la vie seulement fait. Ce livre se passe entièrement en moi. Au fond, la Terre n'est plus ronde. Elle ne le sera jamais plus. *La vie et demie* devient cette fable qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui. Qu'aucun aujourd'hui politique ou humain ne vienne s'y mêler. Le jour où me sera donnée l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas pas par un chemin aussi tortueux que la fable. (Labou Tansi, 1979 : 9).

Mudimbe, Lopes, Sony ont opté pour une esthétique « empirique » et « dilettante ». Ce choix est intéressant, parce qu'il s'est opéré autant par défaut que par défi. Afin de bien marquer la rupture, Sony Labou Tansi choisit la fable, Valentin Mudimbe l'écart ou l'entre-deux, Henri Lopes le métissage. L'option implique déjà un acte discursif stratégique. En remodelant le roman soit par la thématique, soit par son écriture, ces auteurs manifestent leur volonté d'être au-dessus ou en dehors des esthétiques dominantes. Mais reprendre le roman signifie aussi pour eux le reprendre en l'actualisant. Ces nouvelles formes les intéressent parce qu'elles permettent à chacun de s'ouvrir à toutes les audaces. Espace multidiscursif (« mais puisque tout y relève de l'invention, je suis, au moins, heureux de reconnaître que la lecture des événements présentés pourrait répondre à des fables qu'à présent l'on se transmet dans la savane congolaise tard dans la nuit à propos de Shaba II » (Mudimbe, 1989 : 9-10)), le roman nouveau permet à chaque auteur d'orchestrer des voix et des discours de toute provenance (« J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs "maux" » (*ibid.* : 5)). Par conséquent, l'option générique définit et engage une position d'énonciation critique : ces nouveaux écrivains se donnent, en effet, pour tâche de mettre à distance, par l'ironie et la parodie, un véritable pillage ou *patchwork* discursif.

Le mélange des énoncés entraîne pour sa part une perte de l'origine de l'énonciation. Le discours, au travers d'un jeu, parle des

rappports du lecteur au texte selon trois réseaux fictionnels. En mêlant les lignes de démarcation, ces réseaux forment ce que Barthes appelle la « tresse des voix ». Ils renferment :

- 1) Une réflexion métalinguistique portant sur les outils de l'artisan : les mots.
- 2) Un exemple de discours métonymique<sup>2</sup>, énoncé polyphonique réuni sous le *on* de la doxa, selon lequel le roman englobe le métalangage de sa critique.
- 3) Un retour au métalinguisme pour évoquer le désarroi de la création : les maux du créateur.

Écrire plusieurs textes et les faire jouer ensemble, c'est rendre en même temps cette écriture imprenable, perdre le fil, brouiller les lignes, dérober la tête pour ne plus exposer que le corps, corps inclassable, dressé pour piéger le lecteur, puisqu'à partir d'une aventure érotique seront évoqués tous les problèmes du temps.

L'imposant appareil paratextuel mis en place par les nouveaux romanciers africains en bordure de leurs textes manifeste le parti pris énonciatif de leur poétique. Ils usent d'une stratégie qui vise à instaurer un cadre figuratif dans lequel chaque pôle de l'interlocution croit se reconnaître. En fait, les instances convoquées dérogent à la place qui leur est habituellement désignée. L'auteur, le texte et le lecteur s'installent dans une sorte de spectacle de l'absurde dans lequel chacun est amené à partager la même dérive fictionnelle. Le paratexte met en scène le roman en tant qu'acte de communication négatif. Assimilé à un cri humain, le roman nie sa capacité d'échange et s'institue, du même coup, en objet de don qui contient sa propre négation. Surgi du silence, il y retourne, parce qu'il n'est en fin de compte que « bruit pour rien ». On retrouve là le paradoxe pragmatique qui le travaille en profondeur, pris entre ce qu'il fait, ce qu'il dit et ce qu'il fait en disant.

Méticuleusement agencé, l'appareil paratextuel des romans contrôle phatiquement l'ouverture et la fermeture du processus de lecture. Mais il s'accompagne surtout d'un dispositif évaluatif, relayé à l'intérieur du roman par tout un arsenal d'indications métatextuelles qui a pour parti pris de mettre en question les instances convoquées.

<sup>2</sup> « Métonymique » en ce qu'il s'agit d'un discours contigu, d'un discours à côté, tant sur le plan formel que conceptuel.

Progressivement, en effet, du début à la fin du livre, le romancier ne cesse de tourner en dérision, par une mise en abyme, son activité et son statut. Les instances mises en place chancellent dans leur propre position. Le texte se « spécularise » et devient commentaire de sa facture :

Évidemment l'artiste ne pose que l'une d'une infinité des ouvertures de son œuvre. Et à l'intention des amateurs de la couleur locale qui m'accuseraient d'être cruellement tropical et d'ajouter de l'eau au moulin déjà inondé de racistes, je tiens à préciser que la *Vie et Demie* fait ces taches que la vie seulement fait. [...] *La Vie et Demie* devient cette fable qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui (Labou Tansi, 1979 : 9-10) .

Le prologue de *Le lys et le flamboyant* est déjà une machine en marche. Quant au lecteur, il semble avoir été l'objet d'un trompe-l'œil. Le livre se referme donc sur la négation railleuse des paramètres discursifs. Le romancier ironise sur le titre, parodie sur le pseudonyme Achel constitué par la transcription phonétique des initiales de son nom, Henri Lopes, parle de la traduction anglaise d'un de ses romans, évalue le « style alerte et agréable » (Lopes, 1997 : 7) de cette traduction de Marcia Wilkinson, le jeu avec son personnage qui devient la dédicataire du roman, la lecture du roman, son origine...

### **Entre le silence et le cri**

Dès leurs débuts littéraires, ces romanciers sont conscients du dilemme de l'acte littéraire pris entre le *déjà dit* et le *dire quoi*. De là découle la mise en crise de l'identité du sujet parlant et, plus largement, de la pratique du roman. Ainsi, l'avertissement de Sony Labou Tansi, peinture réaliste de la « réalité » (« L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence » (Labou Tansi, 1985 :10)), tourne en dérision sa propre intention mimétique; le sujet moque le sens de son roman-fable, en accumulant les clichés et les détails insignifiants, au point de prendre conscience de sa propre dérive. Côté romantique, même constat d'un verbe impossible et, pourtant, bavard, comme en témoigne l'avertissement de *L'écart*. Un *je* raconte (il est surtout narrateur) le carnet-journal qu'il a surpris au détour d'une errance dans une bibliothèque nationale. L'intertexte du roman réaliste ne laisse aucun doute. Se lit en filigrane le début de la plupart des romans réalistes.

Citation-cliché qui situe d'emblée l'instance d'énonciation dans les restes de la tradition. Mais une fois le cadre et la référence posés, se glissent d'autres rythmes et d'autres tonalités. La passivité extérieure et narrative des premières phrases entre en concurrence avec le dynamisme de ceux qui sont rapportés. Le *je* du texte s'est donc délibérément mis en retrait; l'énonciateur a cédé la parole à un locuteur pluriel. La mise en scène de ces deux paroles radicalement opposées (dans leur contenu, dans leur forme) transpose sur le plan formel le dilemme de l'écriture africaine et atteste une coupure dans l'ordre du dire. Le choix paraît impossible entre une écriture de la redite (volontairement empruntée) et une écriture autre que figure ici la réalité mise en abyme :

Voici la forme poétique de notre misère et de ce que sera notre révolte aux jours de la fin. Ce livre est un procès : la bête des tiers mondes que je suis se constitue partie civile. La défense de l'accusé est assurée par maître Fantaisie. Les pièces à conviction versées au dossier sont : l'amour des mots, quelques verres de bière, une femme que j'aime, quelques amis de longue date... L'art, c'est aussi le toupet des non-lieux de sérénité. Tout se passe à Brazzaville, capitale de la France où les noms de lieux sont tragiquement fragiles, dans l'attente d'une ultime et improbable révolution. Mais l'Afrique est un volcan. Le monde entier est un autre volcan. Nos peuples sont des volcans et leurs yeux nous regardent : les yeux du ventre n'ont jamais rien pardonné. (Sony Labou Tansi, 1995 : quatrième de couverture).

Le contraste est d'autant plus saisissant qu'à la gravité sociale s'oppose l'allégresse de l'humour et du grotesque. Toutefois, bien qu'à l'écart, le sujet de parole se manifeste entre les mots, et surtout dans les verbes et les adjectifs appréciatifs qui trahissent une présence commentative (maître Fantaisie). Ce qui est vivant est muet (l'énonciateur dont la parole n'a d'autre adresse que lui-même) et ce qui est mort est parlant. Silence de la vie, parole et musique de la mort. L'allégorie se termine sur une note ironique. Une fois de plus, la gravité du texte est tournée en dérision macabre : la scène devient une sordide partie de chaises musicales.

Ce texte exhibe donc une position d'énonciation écartelée : le *je* extérieur ne trouve pas de répondant à son « cri » de terreur et ne parvient pas à prendre la parole dans ce concert de voix. En même temps, ce texte manifeste une intention communicative qui se rompt à mesure qu'elle s'épanche. Tout le débat d'une poétique qui voudrait faire basculer le discours de l'énonciatif vers l'énonciatif, pour reprendre la distinction de Greimas et Courtès (1979), le traverse sous une

forme allégorique. Mais entre le *je* solitaire (et spectateur) et le *nous* communiel, aucune communication ne passe : la présence de « ceux », « les autres », « des amis » met au contraire les deux dispositifs en parallèle, voire en compétition.

Ces textes, qu'ils soient d'inspiration romantique ou réaliste, manifestent une esthétique qui s'expire à mesure qu'elle emprunte à la tradition et fait école. Ils signalent la difficulté qu'a la parole à exprimer autre chose que ses blocages (formels, thématiques et pragmatiques). Il n'y a pas tant dans ces pétitions le rejet des formes de l'engagement (« À ceux qui cherchent un auteur engagé je propose un homme engageant ») que l'affirmation et l'expérience de leur usure. C'est la position du sujet parlant qui se voit mise en cause. En concurrence avec les voix qu'elle rapporte et qui l'étouffent, la parole du poète ne peut s'exprimer que négativement, en retournant contre elle les flèches de l'ironie ou en hypertrophiant les procédés parodiques. Le locuteur-énonciateur se voit, dès l'instant où il surgit, coupé dans son intention de parler : ou il ne parvient qu'à reconduire des clichés et stéréotypes littéraires (dont le réalisme), ou sa propre intention est interrompue et parasitée par d'autres discours, comme nous le lisons chez Mudimbe à travers le foisonnement d'un discours intertextuel. Cette dérision et cette tonalité sont en rupture avec l'intention du texte. Le réalisme de départ se voit ainsi déconstruit par l'accumulation de notations dérisoires et humoristiques; la grandiloquence romantique se mine de l'intérieur en laissant toujours entendre une fausse note qui déplace la portée du texte et, par conséquent, sa parole. La cocasserie de ces avant-textes, leur tonalité grave énoncent, sur le mode risible, leur incapacité de dire. Ils ne manquent pas de prendre à partie le lecteur-spectateur, prisonnier de l'intention moqueuse dont ils procèdent. Ainsi, (auto-)dérision, (auto-)parodie et (auto-)ironie de l'acte littéraire sont au fondement de l'esthétique africaine contemporaine. En somme, tout l'avant-texte cherche à se débarrasser par l'écriture de l'encombrement des écritures.

Nous voilà plongés au cœur du procès créateur : le *je* dissocié de son moi, dans une exploration/exploitation par le *je*, véritable maître du jeu, maître du *moi*, englué dans la circularité du texte, enfermé dans la circularité du réseau dont la seule variation *je-tu* suffit à disjoncter la signification et à manifester toute la tension entre le silence et le cri. Ce texte polyphonique court à corps perdu(s), à commencer par celui divisé, écartelé du poète-prophète, à la

recherche du silence à travers les avertissements de ce *je* jeté en avant pour en garantir les règles (du jeu); si le *je*, rejeté par l'institution, ne tend pas à l'universalité du langage, s'il bute sur sa présumée grammaticalité, *je* récupère toute intention de communication, tout procès de description, pour mettre son doigt sur l'inscription. *Je* s'inscrit, se différencie, échappe... joue constamment sur plusieurs tableaux. Voilà entamé le processus de séduction où *je* meurt pour arracher votre adhésion, où *je* se châtre pour que vous jouiez encore à jouer, voilà le mot lancé à la recherche de son sexe, à la recherche de ses maux, pour qu'il vive sa vie de mot, c'est-à-dire sa mort, puisque l'écriture est l'expression d'un conflit entre le silence et le cri.

Ce qui est en cause ici, c'est le statut social du roman auquel les écrivains interdisent tout pouvoir de parler le monde. Paradoxe d'une littérature qui avoue n'avoir aucune fonction communicative et qui surenchérit dans le fantasme – et la fiction – d'une parole tronquée, repliée sur elle-même. Paradoxe que l'on pourrait formuler ainsi : « Je vous donne/vous communique ce que je dis être incommunicable. »

Ne rien dire à personne, c'est surtout dire le rien de la littérature. Mais c'est encore lui conserver sa portée pragmatique, en faisant coïncider sur le mode de la négativité le double statut pragmatique-fictionnel du texte. En conséquence, le roman tel que Sony Labou Tansi le conçoit et quelquefois le pratique auto-génère sa propre énonciation, ou du moins fictionnalise un horizon d'écoute solipsiste, dont les pôles sont occupés par la même instance. De cette marginalisation découle une prise de conscience qui mûrit tout au long des romans. Plus précisément, l'énonciateur devient acteur; son dire tient lieu d'un faire. La résignation entraîne la nécessité de la parler. La tension du *je* au monde se transforme en incorporation du monde et, par là, en action sur celui-ci. La parole semble donc avoir trouvé son lieu d'expression, qui n'est autre qu'elle-même. Cessant de faire sécession avec l'extérieur, elle se revendique comme potentialité intérieure. D'un coup de verbe révéler tout l'univers.

Si les modèles demeurent, ils servent de plus en plus mal la parole et se heurtent à d'autres voix. Ils constituent un discours-écran plutôt qu'un lieu de révélation du sujet. Toutefois, la parole africaine est entêtée : en dépit du *déjà dit*, elle affirme sa volonté de dire *quand même*. Le *je* évite ainsi la régression fatidique vers le silence à la

faveur d'un retour au cri – d'une origine à l'autre. En fait, l'avertissement indique allusivement le ton « bruyant » et dérisoire du roman. Mais aussi, il fait office d'annonce thématique : le motif du pouvoir politique est bel et bien actualisé dans plusieurs romans. En guise d'échantillon d'écriture, ces avertissements mêlent sans scrupule culture archi-littéraire et culture populaire. L'écrivain africain n'hésite pas à confronter et à assimiler les registres : au brouillage linguistique s'ajoute la transformation parodique du dicton populaire. Préfiguration d'un procédé parodique qu'il pratiquera à plus grande échelle dans ses romans et qui ouvre la voie à la multidiscursivité.

Dans le prologue de *Le lys et le flamboyant*, nous lisons notamment :

La logique aurait commandé d'intituler cet ouvrage Kolélé, puisque tel est le nom de mon héroïne. Mais j'ai voulu éviter toute confusion avec le Kolélé d'un certain Achel, paru il y a bientôt vingt ans chez un éphémère éditeur de Kinshasa.

Achel n'est rien d'autre que le pseudonyme d'Henri Lopes, la transcription phonétique de ses initiales.

[...] Elle m'en remit un et, puisqu'elle savait que j'avais séjourné une année aux États-Unis, me demanda une note de lecture. Après avoir résumé le livre et traduit, non sans perversité, je le confesse, quelques morceaux bien choisis, je fis une analyse critique assez désobligeante de l'ensemble. [...]

Lopes a transformé en roman des souvenirs dérobés à Simone Fragonard. Moi, c'est la vie réelle de cette femme que je vais vous raconter.

Victor-Augagneur Houang (Lopes, 1997 : 8).

Il en résulte un effet de discordance dans la filiation que le roman pose. Discordance thématique, mais aussi formelle, puisque le ton s'annonce grinçant, mêlant voix, langues et registres. On s'en aperçoit : si l'option du genre romanesque inscrit le roman dans un programme de lecture, ce dernier se désolidarise des stéréotypes qu'il engrange : de populaire et oral qu'il est censé être, le roman africain devient matière à réflexion.

La préface commence donc le véritable jeu de l'écriture. Ainsi, le roman s'ouvre à proprement parler sur un projet, par lequel le *je* locuteur entend se séparer de son moi. En fait, le *je* indique surtout un pôle de locution débarrassé de sa représentation, et en quelque sorte émancipé de son double narcissique. Mais quel est ce *je*? Tout à la fois, dans ce texte, un énonciateur et un locuteur. Véritable

énonciateur, le *je* prend en charge son énoncé et assume la portée illocutoire de l'avertissement. Il se confond d'entrée de jeu avec l'auteur. Mais comme cet énonciateur-auteur s'énonce en une fable, il est également permis de considérer le *je* comme locuteur, c'est-à-dire comme être de fiction, et non plus seulement comme embrayeur pragmatique.

La nouvelle nécessité, on l'a vu, est de l'ordre du cri et de l'épanchement; elle instaure aussi et surtout une rupture dans l'ordre du dire : du constatif, le romancier passe à l'impératif. Le cri, parce qu'il défie le silence et opère un retour à l'origine d'une parole innocentée, inaugure une nouvelle écriture. Ces avertissements ouvrent la brèche, même si le tracé des voies reste alambiqué. Il y a, dans cette disparate d'ébauches, un glissement progressif d'un roman-savoir vers un roman-être, qui nie la connaissance au profit du vécu. Être la douleur même, c'est faire corps avec l'émotion. Le savoir bascule en vouloir, comme le souligne avec force la répétition du verbe « vouloir ».

### **L'avertissement comme corps graphique et corps *bio-graphé***

Pour désigner la poétique qui s'esquisse, Sony use d'une double métaphore qui ne le quittera guère : « chair-mots-de-passe ». Ce que la figure désigne, en plus de l'antithèse qu'elle entretient, c'est la corporité de l'écriture ou – ce qui revient au même – de la parole. Métonymie, par ailleurs, de la douleur de l'écrivain, la chair deviendra peu à peu métaphore de l'écriture ou de l'encre. Le corps cristallisera l'imaginaire du romancier : il sera écriture, « écriture castrante » (pour reprendre une expression de J.-P. Richard (1979 : 487-495)), motif d'obsession, topos mystique, métonymie féminine, métaphore phallique... mais surtout, symbole de la dynamique de la parole. Le corps est donc pris à la lettre et nous convie une fois de plus à un retour sur sa matérialité. La lettre, oui, comme une semence nouvelle, un germe au ventre de la phrase, mais une lettre qui s'est faite corps, qui a « pris » dans le texte et qui resurgit par la voix.

On voit la manière dont le corps de l'auteur cette fois se trouve impliqué dans son propre texte au travers d'un *vous* jouxtant ce *je* (« D'où voulez-vous que je parle sinon du dehors? »), c'est-à-dire la manière dont ces corps graphiques s'approprient le corps « bio-graphé », une sorte d'osmose entre le livre et le monde, à partir de



l'énoncé métonymique. À travers la naïveté de cette parole rapportée, l'avant-texte pose des questions-clés ou plus exactement soulève la problématique du livre, à savoir la fusion des énoncés, des genres littéraires. Échancrure du texte, quête du noyau traumatique et retour sur le livre en cours, saisie d'un moment à la lumière des siècles passés et des spéculations à venir à partir duquel on tente d'appréhender le monde et de le rendre intelligible par la médiation de l'écrit. Les mots virevoltent à l'instar de cette « chair » dont il est fait mention, et le sens est toujours différé, rejeté au-delà, balayé hors de la chambre où il émerge, entre le réel et le rêve. Les « mots » parlent, ils catalysent l'épanchement du sujet dans son discours. Dès lors, le texte procède d'un exorcisme de et par la pratique littéraire : c'est pour échapper au silence que l'écriture-parole (« mots-de-passe ») trouve sa raison d'être. Toute littérature, tout roman devient imposture.

Ce que signifie cet avertissement, c'est à la fois une filiation littéraire et une auto-(d)évaluation : un désaveu par l'aveu de faire autrement. En matière d'échantillon, cet avertissement donne à lire une triple dislocation des instances de la parole : l'énonciateur se distingue de son moi; l'allocutaire-auteur est désigné par la bande; le mouvement de l'avertissement va du *je* au *vous*, mais aussi du *je* au *je*; l'allocutaire-lecteur est déstabilisé dans son rapport de place dans le circuit de la parole. Ne reste en fin de compte qu'un *je* dont l'innocence ne peut se comprendre que par rapport à cette mise à distance des instances qu'il convoque, y compris la sienne (puisqu'au lieu de se dévoiler, il préfère emprunter la voie d'un masque).

À première vue, ce texte ressemble à un témoignage. Sa narrativité, que souligne le jeu des temps, répond à ce programme, puisqu'elle se met au service d'une histoire personnelle. Toutefois, l'absence de « vérité autobiographique » et le mode de récit se soustraient à ce pacte. En effet, l'écrivain africain ne fonde pas l'« authenticité » de sa biographie sur des éléments référentiels. Il mentionne, certes, une situation de parole (la Katamalanasia) à partir de laquelle un *je* exprime un vécu. Mais, contrairement à ce que réclamerait le registre autobiographique, l'appareil énonciatif mis en place dans ces avertissements n'est pas à même de référer à une instance productrice fiable et unique (l'auteur), dont on a vu qu'elle se métamorphosait en plusieurs rôles fictionnels. L'autobiographique pour l'écrivain africain est donc moins un objet de discours que le discours lui-

même, dans ses aléas, ses bégaiements, ses ambiguïtés. Il s'agit, pour l'auteur, de mettre en scène son écriture davantage que de baliser un itinéraire biographique, inventé sur mesure. En fait, il fait prévaloir l'autographique sur l'autobiographique. Ce dérèglement ne manque pas de renverser le statut pragmatique de la préface : c'est que l'autobiographique se donne avant tout comme fiction. Le passage du pragmatique au fictionnel, ici, a été permis parce que les éléments de réalité (l'écriture mise en abyme, citée, collée) ont acquis une dimension fictionnelle et que le *je* du texte est devenu un *tu*. Le locuteur est donc transfiguré.

En somme, l'enjeu de ce texte est de présenter, sur le mode fictionnel, l'écriture comme une objectivation de soi. Paradoxe qui veut qu'au lieu de l'étouffer, la mise à distance du sujet exalte la subjectivité. Au silence du moi claustré répond le cri d'un *je* objectivé, avec lequel l'énonciateur peut jouer et dans lequel il peut s'observer lui-même. Telle est, en définitive, la portée préfacielle de ces avant-textes qui, implicitement et selon des détours divers, exposent les données d'une écriture qui s'épanchera en fugues successives tout au long des romans. Nous sommes là dans un processus de mise entre parenthèses de l'écriture. Extirpée du silence, avec la douleur que l'on sait, la parole y retourne; parler, écrire, c'est faire l'expérience de la mort.

Chez Mudimbe et Lopes, l'avant-texte exhibe son auto-réflexivité, non seulement dès le titre, mais aussi dans l'interrogation qui encadre chacun de ses romans. Le locuteur s'interroge sur la légitimité de son texte : s'il se reconnaît comme responsable du roman, il ne parvient guère à éclaircir le besoin qui est à son fondement. Et les justifications qu'il apporte vont à contresens, surenchérisant dans la banalisation et la dévalorisation. C'est un locuteur épuisé qui parle ici, rongé par cet incurable besoin de parler. Mais le deuil du moi fait place à la mort, une autre mort, comme si la parole exténuait, dans ses derniers balbutiements, son souffle et mettait en scène son propre enterrement.

Tous deux, au terme de ce parcours, se trouvent donc face à face, mais en même temps incompris. Le commentaire métatextuel souligne le pathétique d'une communication mise en échec, imperméable.

Voilà pour la fiction : en est-il ainsi de la communication pragmatique, c'est-à-dire celle qui relie l'auteur et le lecteur? Ne nous laissons pas leurrer par le jeu fictionnel qui représente différemment la communication qu'il produit. Si le locuteur peut à loisir rompre et mettre en échec le processus d'échange, c'est parce que cet échange a pu avoir lieu, quel qu'en soit le résultat. Ce que l'énonciateur (et l'auteur) signifie ici, c'est qu'il rend la parole au silence. Que le locuteur évalue en termes d'échec ou de déception l'écoute de son interlocuteur n'empêche en rien que quelque chose soit passé, ne serait-ce qu'une émotion, entre l'auteur et son lecteur, ce que souligne le prologue de *Le lys et le flamboyant*, véritable pirouette par laquelle, en interpellant le lecteur, l'écrivain contredit le jugement qu'il porte sur son roman. Le parler de la communication contrecarre donc celui de la fiction. Néanmoins, ce que signifie aussi le locuteur – et forcément l'énonciateur –, c'est le refus de s'abandonner davantage dans cet échange dont il vient soudain de comprendre la vanité. Le livre se ferme sur la disparition imaginaire – mais aussi effective – de son locuteur-énonciateur. Le tour est joué, le rideau tombe. À d'autres personnages, à d'autres fous de prendre la relève. Si la forme brève exprime le silence imminent, elle dégage aussi une tonalité farcesque. En fait, elle confère au roman une ultime note comique.

### **Entre un je cosmique et un je comique**

L'avant-texte du roman africain contemporain, dans sa disparate même et dans son statut de texte refoulé, procède d'une dialectique qui fait osciller l'énonciation entre un *je* cosmique et un *je* comique, sans que l'un puisse véritablement se départir de l'autre. Alors que le premier est en position de retrait passif, que sa parole bavarde sans fin sur le silence sans pouvoir se taire, qu'il ne se met à l'écoute que de lui-même, le second se cherche dans les voix du monde moderne qu'il emprunte, qu'il mime et qu'il commente pour mieux pousser son cri.

L'écriture qui se donne à lire dans cet avant-texte se ressasse, se projette, trépigne, se renie, fait volte-face dans un va-et-vient continu qui jette les bases d'une poétique empirique et dilettante. On pourrait formuler schématiquement le travail du sujet dans ce corpus sous la forme d'une triangulation dynamique qui permet la circulation du

sens entre trois prédicats essentiels : être-savoir-vouloir. Trois verbes qui délimitent un champ d'énonciation. L'être est avant tout questionnement du sujet dans le monde (« Suis-je? »); il ouvre la voie à une série d'interrogations tournant autour du « Qui? Où, Comment? Pourquoi? ». Premier répondant : ce que je sais, mais le savoir bascule, on l'a vu, en un non-savoir : je ne sais rien. Chemin sans issue donc, qui permet, toutefois, de prendre acte : des désillusions, d'une communication barrée, d'un verbe impossible, du silence enfin. Second répondant, plus fécond : ce que je veux. Ce sera le mot d'ordre – le cri – de la poétique romanesque nouvelle, tournée vers les ressources, notamment langagières, d'une subjectivité qui s'assume (enfin), arrachée de ses entrailles. Dans un tournoiement vertigineux, la parole est, malgré tout, bien décidée à parler et à crier...

À une époque où tout semblait faire signe de se taire, l'écrivain africain a finalement pris le parti de crier le silence. Quand on sait combien il a été difficile pour l'écrivain africain de poser sa voix dans l'effervescence romanesque, il n'est pas étonnant de s'apercevoir que l'une des conditions pour être « original » a été d'assimiler, de détourner et de tourner en dérision les conventions de l'acte romanesque.

L'écrivain constate donc que son texte est loin de rencontrer la logique du champ et, somme toute, qu'il est beaucoup trop anémique et atypique pour s'intégrer solidement dans les rouages de l'institution littéraire. Or, cet échec est explicitement anticipé à l'intérieur des romans qui ne cessent de penser leur impuissance, sans toujours se rendre compte que celle-ci était l'expression la plus sûre de la modernité. Exclue, les textes de Sony Labou Tansi, Valentin Mudimbe et Henri Lopes ne veulent être que littérature et se retrouvent par là en conversation permanente avec les autres formes de discours, donc avec eux-mêmes. La littérature fait question, sinon problème. À son sujet, une constellation de thèmes et de fantasmes récurrents touchent l'ensemble des romans africains. Il s'agit de justifier, à tout le moins d'expliquer ce que l'on fait en écrivant. Comme s'il fallait rendre des comptes ou déposer bilan devant l'instance dominante. Les positions et prises de position – qui le plus souvent doublent le combat littéraire d'une dimension éthique – trouvent à se mêler de façon ludique. En fait, toute la question, pour ces nouveaux romanciers, est de savoir – et de dire – comment on peut sortir

d'une littérature (africaine) qui se trouve dans l'impasse. Le discours critique et métatextuel intériorisé dans ces romans est porté par une dynamique du sauvetage qui, à défaut de pouvoir endosser tout projet positif, retourne ses forces et se replie sur le coulage et l'échec. Curieuse logique, mais prélude au renouveau romanesque qui s'accomplit par l'auto-réflexivité. À travers ces violences, ces romans expriment le désir de prendre congé des réalités présentes, c'est-à-dire d'entrer dans ce que Gide appelait l'utopie. Peu importe que la sortie se fasse par l'amont ou par l'aval, grâce à l'historien ou au prophète, pourvu qu'elle passe par la littérature.

**Justin K. Bisanswa** enseigne à l'Université Laval où il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et en francophonie. Docteur en philosophie et lettres de l'Université de Liège (Belgique), il est  *fellow*  de la Fondation Alexander von Humboldt à Bonn,  *fellow*  du Wissenschaftskolleg à Berlin,  *fellow*  du Stellenbosh Institute for Advanced Study à Cape Town. Il a enseigné, entre autres, à l'Institut supérieur pédagogique de Bukavu (Zaire), à l'Université de Liège, à l'Université catholique de Louvain, à l'Université de Bayreuth.

### Références

- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A. J. et Joseph COURTÈS (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- JENNY, Laurent (1990). *La parole singulière*, Paris, Belin.
- LABOU TANSI, Sony (1995). *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil.
- (1985). *Les sept solitudes de Lorsa Lopes*, Paris, Seuil.
- (1981). *L'état honteux*, Paris, Seuil.
- (1979). *La vie et demie*, Paris, Seuil.
- LOPES, Henri (1997). *Le lys et le flamboyant*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (1981). *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MUDIMBE, Valentin-Yves (1989). *Shaba deux*, Paris, Présence africaine.
- (1979). *L'écart*, Paris, Présence africaine.
- RECANATI, François (1979). *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil.
- RICHARD, Jean-Pierre (1979). *Microlectures*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.

**Isaac BAZIÉ<sup>1</sup>**

Université du Québec à Montréal

## Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire

**Résumé :** Que la littérature n'ait pas perdu tous ses moyens face aux grandes tragédies qui ont bouleversé l'humanité est un fait largement débattu dans le traitement de l'holocauste. La présente réflexion s'appuie sur cette discussion sur l'indicible pour jeter un regard sur les textes qui ont été écrits sur le génocide au Rwanda. La lecture des seuils des textes révèle une tension de l'écriture entre histoire et fiction, devoir de mémoire et quasi-démission du dire.

Chaos, esthétique, éthique, fiction, génocide, histoire, indicible, seuil

### Chaos et indicible

Les images bouleversantes du génocide au Rwanda qui ont été projetées dans le monde entier en 1994 ont documenté ce qui désormais compte au nombre des pires tragédies de la fin du siècle dernier. L'ampleur des massacres, l'inconcevable violence meurtrière de ces semaines sanglantes a également eu pour conséquence de jeter comme un voile sur les événements d'avril 1994. Par son ampleur et sa cruauté, cette autre absurdité semble s'inscrire dans les annales de l'histoire du siècle finissant comme l'épilogue d'une longue suite des folies meurtrières qui ont marqué l'Afrique. Si ces folies ont inspiré plusieurs œuvres littéraires<sup>2</sup>, le cas du Rwanda, par son degré de violence et d'horreur, rebute et décourage quasiment toute tentative d'appréhension.

Pourtant, plusieurs écrivains africains se sont lancés dans un projet qui consistait à se rendre sur les lieux du chaos et des massacres, de s'en inspirer afin de participer, par l'écriture subséquente, à cet ambitieux projet d'un devoir de mémoire pour le Rwanda. À la lecture

---

<sup>1</sup> Je remercie la Fondation Alexander von Humboldt qui m'a permis, grâce à une bourse, de mener cette recherche à l'Université de Saarbrücken.

<sup>2</sup> L'un des traitements les plus récents d'un cas similaire étant le roman *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2000) d'Ahmadou Kourouma.

des œuvres écrites à la suite de ce voyage au Rwanda, il est permis de se demander si le noble et combien ambitieux devoir de mémoire qui a guidé toute l'entreprise, entendu comme une obligation de nommer l'innommable, ne devient pas, à un certain moment, au bout des maintes hésitations et tâtonnements de l'écriture, un piège : piège du devoir dire en réponse au devoir de mémoire, face à un objet voué à l'indicible.

Les enjeux d'une écriture qui choisit un génocide comme objet sont majeurs. Il est donc important de méditer sur les réflexions au sujet de ces préoccupations et limites du devoir dire face à de telles expériences limites dans d'autres contextes.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et en regard des horreurs dévoilées par les camps de concentration et d'extermination, Theodor Adorno remet en question les positions critiques relatives à l'appréhension de la culture et aux responsabilités d'une critique dialectique. Le propos d'Adorno s'inscrit dans une large remise en question de deux pôles d'appréciation et de consécration des objets culturels, la critique immanente et la culture transcendante. Ce qu'Adorno reproche à l'une est son auto-cloisonnement dans les limites d'un objet que le principe de fidélité à ce dernier empêche de remettre vraiment en question; à l'autre, il reproche un *a priori* qui sacrifie l'analyse de l'objet au cadre général et préétabli d'une idéologie dans laquelle s'inscriraient toutes les productions culturelles. Il est nécessaire de s'attarder à ce qu'Adorno pose comme attente et, par anticipation, verdict, quant à l'appréhension du chaos tant par la critique que par la poésie. À ce propos, il dira :

Là où il y a désespoir et souffrance démesurée, il ne voit que l'indice d'une situation de l'esprit, de la conscience humaine, un déclin de la norme. En insistant sur cet aspect, la critique est tentée d'oublier l'indicible, au lieu de s'efforcer, même en vain, de conjurer le danger<sup>3</sup>. (Adorno, 1986 : 7).

De cette déclaration se dégage un appel, une incitation qui vaut autant pour la critique que pour la poésie, et la culture en général, à savoir un effort d'appréhension qui, tout en gardant la certitude de sa vanité, ne s'épuiserait pas dans une sorte de cri étouffé face au chaos, mais s'efforcerait de le saisir et de dire l'indicible. Contre la tentation de l'oubli, on retrouve donc ici érigée en principe une

---

<sup>3</sup> Il est entendu que le propos d'Adorno s'applique d'abord à la remise en question des deux pôles critiques déjà mentionnés, la critique immanente et la critique transcendante.

injonction du dire impératif. Cette injonction – qui prend toute sa force illocutoire en ce qu'elle s'appuie sur une prémisse morale – devient doublement impérative à partir du moment où elle a une double orientation : rétrospective puisqu'elle cultive une mémoire vive dans l'appréhension de l'ayant été, du chaos passé; prospective parce que son but ultime est « de conjurer le danger<sup>4</sup> ». Ainsi, cette formule d'Adorno nous livre les tenants et les aboutissants du devoir de mémoire en général, et particulièrement dans les deux contextes suivants : celui de l'holocauste et celui qui nous intéresse le plus, le génocide au Rwanda.

Il est difficile de faire fi des réactions des écrivains et intellectuels face à ce texte d'Adorno qui a longtemps fait couler autant d'encre que de salive. À la fin de « Critique de la culture et société », il dira :

Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. (Adorno, 1986 : 23).

Ce verdict adornien a été reçu comme un défi que plusieurs écrivains ont voulu relever. Le pessimisme du propos n'est-il pas dû à l'ampleur d'un défi quasi irrecevable par le poète confronté à un chaos inouï, singulier? Cette singularité dans toute son originalité ne renvoie-t-elle pas le spécialiste de la langue et des mots qu'est l'écrivain dans cette situation adamique du sujet face à la créature à nommer? Avec la seule différence que dans le récit de la Création, toutes les créatures se trouvaient devant un monde *a priori* destiné à appartenir à la normalité, à faire partie et décor de ce qui serait désormais de ce monde, du « mondain ». Il y a là non seulement un changement de cadre d'énonciation – le récit biblique et la réalité contemporaine de l'holocauste et du génocide –, mais également un changement de paradigme, dont le pendant est une régression sur l'axe de l'innommé, régression non pas vers le nommé avec pour parallèle un passage de la monstruosité à la normalité, mais plutôt un passage du déjà nommé à l'innommable, donc de la normalité à la monstruosité. Autrement dit, nous nous déplaçons avec le

---

<sup>4</sup> Pour une critique détaillée du propos adornien, voir Georges Molinié (1998) : 231-274. À propos de la double orientation dont il est ici question, Molinié dira : « Il faut absolument parler d'Auschwitz, rétrospectivement par dignité morale à l'égard des exterminés, et prospectivement par devoir social sans quoi ça va recommencer [...] » (264).



phénomène de l'holocauste et du génocide en général dans le domaine de ce que Georges Molinié a appelé « l'ultramondain » :

[...] langage de mort-vivant, langage même pas pour le tombeau, langage de la mort même du tombeau; langage de l'anti-médiation, par ultra-catégorisation. Langage mesuré à la négation de tout langage : pas de nom, pas de subjectivité, pas d'humanité; mais une dénomination détruisant toute nomination, une catégorisation détruisant toute individuation, une rationalisation détruisant toute humanité. (Molinié, 1998 : 238).

Il faut, cependant, faire la part des choses entre l'holocauste et le génocide survenu en 1994 au Rwanda. Il y a une nuance sur le plan historique, une complexité sur le plan de la définition des responsabilités individuelle et collective de part et d'autre dont il faut absolument tenir compte. Dans le but ultime de l'extermination massive cependant, dans la régression sur le plan de la nomination qui précède l'acte de la destruction physique, il y a un parallèle évident à établir.

Un même sentiment d'inefficacité et de faillite dans la tentative de nommer ce qui s'est passé dans les deux cas anime par ailleurs ceux qui sont appelés à en parler. Pour décrire cette difficulté, Claude Lanzmann, l'auteur de *Shoah*, déclare :

L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie « autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir » parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. (Lanzmann, 1994; c'est nous qui soulignons).

La métaphore des flammes utilisée par Lanzmann s'inscrit dans un champ de références inspirées des images fortes laissées par la pratique d'extermination nazie. Elle peut, cependant, servir à orienter notre propos, d'autant plus que Lanzmann s'affiche farouchement contre tout projet esthétique qui prendrait pour objet l'holocauste. « L'interdit de la représentation » s'exprime ici dans une sorte de territorialisation préalable de l'horreur<sup>5</sup>. Une fois localisé et délimité, le chaos, en s'enfermant dans l'enceinte du tabou et de l'irreprésentable, défierait toute fictionnalisation. Il s'en dégage, pour notre propos, un projet de lecture qui s'apparente à l'entreprise des auteurs des romans sur le génocide au Rwanda. Par conséquent, nous allons nous attarder d'abord aux seuils – au sens où l'entend

<sup>5</sup> Lanzmann parle de « limite », de « transgression », etc., des notions qui de toute évidence connotent le lieu.

Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire 33

Genette – des textes à l'étude, pour illustrer les difficultés d'appréhension de ce que Lanzmann, dans un autre contexte, a destiné à la non-représentation. Les limites fortes et imposantes du génocide semblent inspirer une écriture de la déviation et de l'hésitation face à l'indicible. Elles posent et deviennent problème dans le processus de représentation, avec un effet esthétique non voulu qui consiste à inscrire la problématique de la représentation impossible dans un autre espace liminaire, au seuil des textes. Ainsi, le paratexte devient le lieu de la discussion et de la négociation par excellence. « Faussant » ses objectifs, se refusant à la catégorisation de textes qui ne devraient pour ainsi dire jamais voir le jour, d'un dire en mal de légitimité et de pertinence, les éléments paratextuels que nous allons analyser sont porteurs d'un double message : celui sur la démission d'un dire qui n'est pas encore survenu, une sorte de mort-né, et donc celui aussi d'une quasi-disqualification des histoires racontées dans les textes.

Ces textes, tous parus en 2000, sont *Murambi. Le livre des ossements*, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* et *La phalène des collines*. Le choix de ce corpus obéit au désir d'illustrer la difficulté du dire dans le cas du génocide au Rwanda. De prime abord, il semble urgent de parler de ces événements, non seulement pour le présent, mais aussi pour la postérité. Pourtant, la difficulté de dire, de nommer ce qui facilement dépasse l'imaginable paraît tout aussi évidente. L'écrivain convié à une telle tâche se trouve comme pris au piège, prisonnier d'une parenthèse dont les segments sont, d'une part, le devoir de mémoire et, d'autre part, le cercle de feu, les frontières infranchissables du tabou à nommer.

### Démission et parti pris de la fiction

Dans une section de son livre sur le Rwanda, Véronique Tadjo consacre quelques réflexions aux possibilités et fonctions d'une écriture du génocide :

Le génocide est le Mal absolu. Sa réalité dépasse la fiction. Comment écrire sans parler du génocide? L'émotion peut aider à faire comprendre ce qu'a été le génocide. Le silence est pire que tout. Détruire l'indifférence. Comprendre le sens réel du génocide, l'accumulation de la violence au fil des années [...] Il faut écrire pour que l'information soit permanente. L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du

baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir.  
(Tadjo, 2000 : 38).

Ce bref passage métadiscursif dans l'espace de la narration, en juxtaposant Mal (réalité) absolu et fiction, n'appelle pas une évaluation des possibilités de l'écriture, mais disqualifie celle-ci sur le plan esthétique, pour immédiatement la réhabiliter sur le plan éthique. D'où l'impression ambivalente de défaite et d'audace qui s'en dégage. Cette réflexion sur la possibilité de l'écriture se trouve inscrite à même le paratexte. Entre hésitation, résistances à l'objet de l'écriture et surconscience du devoir de nommer, le texte de Tadjo nous entraîne en amont et en aval dans la problématique d'un dire difficile à advenir.

Le sous-titre « Voyage jusqu'au bout du Rwanda » est d'un double intérêt à ce propos : d'abord dans le renvoi à *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, et surtout à *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Ces liens intertextuels permettent d'insérer le livre de Tadjo dans une catégorie de textes qui traitent du « Mal absolu », travaillant l'Afrique sur la base d'une métaphore consacrée, celle de la noirceur, de l'obscurité et de l'irrationnel. Le lien ainsi établi donne lieu à une axiologie dans laquelle le propos de l'écrivain, aux prises avec l'infranchissable barrière de l'indicible et s'aidant d'un autre type de textes, s'auto-génère sans pouvoir se défaire des connotations inhérentes aux textes auxquels il s'apparente. Par conséquent, le rapprochement qui s'articule à même le titre de ce livre frappe d'extériorité le regard qui sera jeté sur le Rwanda en question. C'est désormais un regard du dehors, un regard étranger qu'est celui d'un *je* en quête de soi dans l'enfer des Autres devenu par humanisme le sien. Ainsi, au seuil de ce livre qui promet le voyage à l'intérieur du Rwanda, c'est en même temps une posture liminaire, un regard du dehors, donc l'impossibilité d'un dire de l'intérieur, averti et complètement « complice » de ce Rwanda que le lecteur doit aussi accepter.

Le deuxième élément intéressant de ce titre relève d'une tension issue de l'idée de parcours que suggèrent les « voyages jusqu'au bout ». Cette tension s'inscrit dans une linéarité qui renvoie à une finitude tant sur le plan du parcours projeté que sur celui de l'appréhension de l'objet du dire. Il en découle une notion de la complétude contraire à la démission de l'écriture précédemment mentionnée.

Cette ambivalence est symptomatique de l'écriture du génocide en ce que celle-ci travaille sur deux plans indissociables, entre esthétique et éthique. Par ailleurs, elle est caractéristique d'une posture énonciative qu'il faut ramener à un type d'écrivains s'attardant à la problématique du génocide au Rwanda : ceux-là qui n'ont connu les faits qu'*a posteriori*, « étrangers » invités à jeter le regard sur la douleur étrange de l'Autre. Cette attitude sur laquelle nous reviendrons a une conséquence majeure sur le choix des postures énonciatives et des trames narratives des textes. Chez Tadjò, la fiction sur le génocide fait la part belle à cette stratégie de l'évitement, qui consiste d'abord, aussi bien dans la réalisation du projet d'écriture que dans l'ordonnancement du récit, à repousser le moment de la confrontation avec l'indicible. Les premières pages du texte nous parlent d'un détour de la narratrice et de l'histoire, passant par l'Afrique du Sud pour presque malencontreusement rencontrer pourtant le Rwanda. Le voyage, dès ce moment, se refuse à la linéarité programmatique du titre, la contingence des rencontres et la fantaisie de la géographie humaine ayant décidé de brouiller les repères :

La vie a des hasards qui ne se discutent pas. L'homme surveillait les voitures dans le parking où nous nous sommes garés. Il est arrivé il y a huit mois en passant par le Zaïre. Il a marché depuis le Rwanda [...] Il semblait incapable de capter la vie avec ces pupilles-là, de reconnaître le soleil, le ciel, la ville [...] Ses yeux étaient ceux d'un prisonnier, des yeux aveuglés par l'obscurité et le vide. (*Ibid.* : 15).

Les voyages de Tadjò se terminent par conséquent sur une fin ouverte qui ne surprend guère un lecteur averti de l'ambivalence et des hésitations que nous avons mentionnées. Ce n'est pas seulement la linéarité suggérée par le titre, la notion du voyage « Johannesburg – Paris – Bruxelles – Kigali » (*ibid.* : 16) qui se trouve remise en question dans cette rencontre fortuite. C'est également la complétude fortement suggérée par ce même titre, l'attente d'un « bout », donc d'une sorte d'explication et de nomination accomplie de l'indicible qui est également désavouée. Dans une sorte d'épilogue, la narratrice reconnaîtra, en réponse à son ambitieux projet d'automédication sur le Rwanda :

Je ne suis pas guérie du Rwanda [...] Comprendre. Disséquer les mécanismes de la haine. Les paroles qui divisent. Les actes qui scellent les trahisons. Les gestes qui enclenchent la terreur. Comprendre. Notre humanité en danger. (*Ibid.* : 135).

Ainsi s'interrompent – au lieu de s'accomplir définitivement – des tracés et des parcours dans un Rwanda dont on ne voit guère le bout. Ce qui se lit comme la démission d'une fiction qui n'est pas à la hauteur face au Mal absolu est aussi un parti pris du dire, dans la suite d'un titre qui promet tout – le parcours et l'accomplissement. La fin de l'histoire est cependant une sorte d'appel à l'investigation redoublée. Le texte dit par conséquent autre chose que ce à quoi il semblait s'être destiné au début : plus qu'un arpentage bien programmé des territoires du chaos, il est plutôt question d'une autre approche. Approche qui préférerait la profondeur et le travail microscopique de la dissection mémorielle au parcours de la surface. Ce travail-là reste dans cette fin ouverte, une œuvre à venir, un projet qui n'a pas été réalisé dans *L'ombre d'Imana* et que les *Les voyages jusqu'au bout du Rwanda* n'ont fait que rendre indispensable.

L'approche de Koulsy Lamko est d'un autre ordre. *La phalène des collines* aborde les mêmes questions que l'œuvre de Tadjou, mais dans un élan scripturaire qui défie plus ouvertement l'interdit de la représentation : la fiction dispute sa part au regard quasi documentaire et y gagne de manière parfois éclatante. Tout comme dans le premier texte que nous avons examiné, *La phalène des collines* affiche à son seuil les difficultés de la nomination de l'indicible et pose de prime abord le cadre dans lequel la parole de l'écrivain trouve sa légitimité. Des différentes entrées possibles, nous nous attarderons à « l'exorde », cette page introductive qui s'ouvre comme une aile vigoureuse du récit à venir et le précède pour en dire la portée.

Ce bref texte reste fidèle au modèle de l'exorde tel qu'il est pratiqué dans la rhétorique. Concis, direct et ouvert sur le récit à venir, il ne dévoile cependant rien du détail de celui-ci, mais s'entend et se lit comme un métadiscours qui porte un regard aussi bien sur l'en-dehors que l'en-dedans du récit qui sera fait. Dans une première lecture, on pourrait avoir du mal à trouver une cohérence dans le détail de cet exorde qui s'ouvre avec un exposé sur le calcul des jours, dans une explication que l'on pourrait juger oiseuse :

Trois mois font trente jours à multiplier par trois. Ensuite, il faut y ajouter trois ou deux jours selon que l'on est en année bissextile ou non [...] Si l'on entreprend de multiplier cent par dix et encore par dix et encore, on finira par atteindre le million et puis l'on pourra diviser, si l'on veut, pour trouver une moyenne honorable. (Lamko, 2000 : 8).

Cette explication qui commence par le calcul des jours aboutit à une considération de la comptabilité même comme pratique, exercice que l'on pourrait pousser à l'extrême et dont les résultats dépendent de ce que le sujet calculant recherche. Mais à bien y voir, nous assistons ici à une juxtaposition de deux modes de perception et d'appréhension du réel. Le premier est celui que l'auteur caricature au moyen de la pénible explication sur le calcul des jours et le système d'abréviation des unités de mesure. Le deuxième est celui qui s'applique à la désignation de la mort : « Par contre, l'inacceptable c'est lorsqu'on abrège "Morts d'Hommes"! Inacceptable parce qu'en dedans d'Hommes il y a aussi femme, vieillard, nourrisson, homme, vie, espérance, éternité... » (*ibid.*)

Il faut être sensible à cette énumération graduelle qui clôt l'énoncé avec l'exigence d'une autre manière de nommer la mort. Nous faisons face à un refus de l'abréviation et de la formule condensée dont la vérité repose sur la force inébranlable de la « convention ». À la condensation et à l'abréviation, Lamko préfère l'extension dans le détail et une exhaustivité qui s'ouvre et honore le sujet dans sa singularité. La gradation finale est comme un retour en force sur le détail par le détour de l'infini dans lequel se perd l'énumération et qui est illustré par « éternité » et les points de suspension. On dirait que le changement d'objet a pour ultime conséquence une redéfinition des modes d'appréhension, et que l'écriture sur laquelle ouvre l'exorde se refuserait à compter les morts selon les pratiques tournées à l'absurde de la science comptable. Mais, il faut aller plus loin encore dans l'entendement de cet exorde qui finit dans un registre où l'opposition que nous dégageons et qui s'articule par juxtaposition antithétique prend une autre formulation : « Cependant, ici, je n'ai qu'un seul droit : celui de la paraphrase de l'histoire » (*ibid.*).

Le *je* qui se positionne ici est celui d'un narrateur tout aussi conscient des enjeux de la fictionnalisation du génocide que ne l'est le *je* dans *L'ombre d'Imana*. Les choix qui sont faits face à ce réel chaotique qui exaspère l'écriture sont d'une portée cependant différente. Tadjou place au cœur de son récit une quête quasi autobiographique, avec la conséquence que le regard porté sur les événements participe à la diégèse. Lamko définit un *je* qui s'énonce dans les enjeux de l'écriture sans la ramener à une expérience autobiographique, restant par conséquent dans le cadre d'une fiction décidée à porter les artifices mais aussi toutes les ressources et la complexité de son art.

Il y a au cœur de cet exorde une discussion plus âpre, des choix plus aigus qu'il ne le paraît sur la posture de l'écrivain, ses contraintes et les potentialités de son dire face au réel qui s'est investi ici des formes du chaos et de la barbarie. Ce qui commence sur le calcul des jours s'achève sur l'affirmation d'une position contre « l'histoire mathématique » : « Là-bas s'arrête l'histoire mathématique, ici commence l'ère du poète : la vocation d'une polyphonie sur des arpèges de cacophonies douloureuses » (*ibid.*). La structure de ce texte se révèle ainsi sous forme de boucle; les jours donnant le change au temps et à l'histoire, nous passons de l'anecdotique au paradigmatique pour mieux appréhender l'espace décisionnel dans lequel l'écriture du génocide s'affiche de manière programmatique.

Cet extrait de *La phalène des collines* est, par conséquent, un autre type de réponse à l'inévitable tension entre éthique et esthétique qu'entraîne toute considération littéraire ou artistique du génocide. Dans ce texte introductif, les nuances sont porteuses de sens : sans occulter la part de l'histoire, l'écriture du génocide chez Lamko veut s'entendre comme un autre sacerdoce, celui qui permettrait de sacrifier à l'autel d'un dire multiple, riche de consciences, de vies singulières et que ne peuvent traduire les conventions et les symboles mathématiques. C'est un choix pour l'éthique, qui croit et met de l'avant une foi aux moyens d'une poétique du *pouvoir* dire, de pouvoir mieux dire. Ces positions tranchées s'inscrivent à juste titre dans une indexicalité (Gouvard, 1998 : 149-158; Maingueneau, 1994 : 31-34) tout aussi exclusive, opposant l'ici de l'esthétique au là-bas d'une science soumise au symbole et à la défiguration inhérente à l'usage de l'abréviation, du principe de la convention et du positivisme.

### **Au-delà du principe de vérifiabilité : dire le génocide**

Le propos de Lamko met en lumière un élément central de l'écriture du génocide. Il s'appuie sur la monumentalité écrasante de la réalité – le Mal absolu chez Tadjou – pour interroger les différents rapports à ce passé que l'on ne veut guère oublier, mais qui semble détonner de tous les modes de rétention. Ces considérations permettent, par conséquent, de s'attarder sur le lien devenu évident entre texte et contexte. Le type d'écriture auquel nous avons affaire en est un de violence, travaillant fortement à partir de l'ancrage du texte dans le social et l'historique. Par ce fait même, il pose des

exigences dans le processus de représentation de manière plus impérative que cela ne l'est lorsque l'écriture se choisit un objet socialement et moralement moins chargé que le génocide. Il est donc, ici, question d'un devoir de proximité entre signe et référent, une obligation de dire vrai qui s'affirme et se vérifie à partir des événements réels et concrets érigés en critères d'authenticité. Les écritures de violence, au sens où celles-ci renvoient à une violence thématique et historiquement documentée, se retrouvent ainsi confrontées à ce primat de la référentialité directe, comme prises dans une sorte de processus pré-sémiotique qui résisterait à tout encodage, lui-même entendu comme déformation, sacrilège et péché de lèse-vérité.

Dans une considération de l'écriture de l'histoire dans la littérature africaine, Bogumil Jewsiewicki emploie une formule pour situer la fonction du matériau du passé dans la conscience collective : « oublier » l'histoire mais vivre avec la mémoire. La mémoire dont il est ici question est cette présence du passé partagé qui ne s'alourdit guère de la démarche de l'historien, mais s'attache à des éléments peut-être futiles pour ce dernier, mais significatifs et assez évocateurs. C'est donc à l'écart de la définition de l'histoire et du passé que se conçoit cette mémoire dont l'écriture du génocide se réclame dans des propos comme celui de Lamko :

Le passé est le tohu-bohu de ce qui fut. L'histoire est le récit cohérent de ce que l'on est en mesure de reconstituer à la suite d'un travail d'enquête systématique et de déduction vraisemblable, ou ce que l'on s'autorise à dire parce que l'on détient un pouvoir que l'on veut continuer d'exercer. (Jewsiewicki et Létourneau, 1996 : 15).

Non seulement la place du passé dans la mémoire est par conséquent différente de celle qu'il occupe dans l'histoire, mais la différence se fera ressentir dans les approches divergentes qu'ont écrivains et historiens face au même matériau. Celui-ci, dans le cas des récits du génocide, est passé par un autre moule, celui de la mise en fiction. Il va de soi que la vérité des écrivains du génocide différera de beaucoup de celle de l'historien<sup>6</sup>, ce dernier traitant du vérifiable alors que le premier est soumis au primat d'un imaginaire dont seule une certaine vérité morale pourrait définir les limites. La mise en forme de ce passé à la fois matériau et enjeu devient par conséquent une préoccupation centrale du travail créateur affranchi du carcan de la systématisation et de la vérifiabilité.

<sup>6</sup> Pour une discussion plus approfondie de cet aspect de la question dans le cadre de l'holocauste, voir Wardi (1986 : 7-21).



Tout en étant conscient des limites de ce principe de la vérifiabilité, le narrateur de *La phalène des collines* ne désavoue pas complètement l'histoire. L'écriture du génocide s'articule comme une « paraphrase de l'histoire », qui reconduit celle-ci au cœur des enjeux, après en avoir critiqué l'immoralité inhérente à ses méthodes. Le malaise demeure donc entier, la fiction s'appliquant au génocide se définit en théorie comme en pratique dans un *a posteriori*, une sorte de palimpseste – seulement? – possible après le regard de l'historien. Cette hiérarchisation est de l'ordre du principe interne à l'écriture qui recourra à des éléments vérifiables, à un cadre historique communément admis pour se développer. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve quasiment les mêmes sites évoqués dans les textes à l'étude, passages obligés d'un élan poétique qui craint de faillir au critère de la fidélité aux événements tels qu'ils se sont produits.

Ce devoir du dire vrai qui est, au fond, un carcan de l'événement et de la preuve issue d'un désir de vérité (Foucault, 1971) marqué par le positivisme donne lieu à une exigence de clarté érigée en esthétique. On le retrouve dans la discussion sur l'écriture de l'holocauste, particulièrement chez Primo Lévi, critique de Paul Celan :

Le dicible est préférable à l'indicible, la parole humaine au grognement animal. Ce n'est pas un hasard si les deux poètes allemands les moins intelligibles Trakl et Celan, se sont tous deux suicidés, à deux générations de distance. Leur destin commun fait penser à l'obscurité de leur poétique comme à un prêt-à-mourir, à un non-vouloir-être, à un fuir-le-monde dont la mort volontaire a été le couronnement. Il n'est pas vrai que le désordre soit nécessaire à la peinture du désordre; il n'est pas vrai que le chaos de la page écrite soit le meilleur symbole du chaos final auquel nous sommes voués : croire cela est le vice caractéristique de notre siècle si peu sûr de lui. (Lévi, 1976 : PAGE?).

Le propos de Lévi, même démenti d'une certaine manière par sa propre fin, mérite que l'on s'y attarde. Il s'entend comme programme et non finalité, une tentative désespérément humaine de « dire », de se sentir en devoir de dire, contre les dangers d'un oubli des horreurs de l'holocauste. D'autre part, il participe d'un désir de « dire vrai », en établissant un principe qui, dans les conséquences qui lui sont ensuite attribuées, deviendra pernicieux et en ce qu'il mesure le vrai à l'aune de la clarté. C'est que le propos de l'auteur est d'ordre didactique et profondément éthique. Ce principe de clarté est donc une intention, une réaction née de l'ampleur incommensurable – indicible, dira-t-on – de la désorganisation des structures et des grilles

de lecture de la vie humaine érigées par le système concentrationnaire. Ce que Françoise Carasso (1997) appelle chez Primo Lévi « Le parti pris de la clarté » est donc un choix, une priorité sciemment accordée à une poétique de la clarté, du non-équivoque dans le désir de dire l'inouï. Par conséquent, au lieu d'un prêt-à-mourir, on verra chez lui un prêt-à-vivre; à la place d'un non-vouloir-être, un vouloir-être et en lieu et place d'un fuir-le-monde que Lévi diagnostique chez Celan et Trakl, un faire-face-au monde qui s'écrit et tente pour mieux vivre, et même dans la conscience de ses propres limites, de « conjurer le danger », selon le mot d'Adorno.

Lévi est un survivant des camps qui se bat contre la déformation et l'obscurité mortifère d'un dire tout aussi chaotique que la réalité qu'il prend pour objet. Ce principe de clarté s'affirme de manière plus contraignante chez les auteurs des romans du génocide au Rwanda dans la mesure où leur projet d'écriture s'inscrit totalement dans un désir de sensibilisation et une tentative d'explication. C'est cette situation complexe et très équivoque qui devient celle de l'écrivain africain, et que Véronique Tadjo et Koulsy Lamko illustrent chacun à sa manière. Lamko retourne comme à regret vers une écriture paraphrastique qui cherche le compromis entre fiction et histoire, après avoir fait l'apologie de « l'ère du poète » (Lamko, 2000 : 8).

### **Génocide, *semiosis* et refus de la distance signifiante**

La gravité des événements dont s'inspirent les auteurs semble imposer une écriture qui participe presque du reportage. Tout en obéissant à un certain principe de clarté dicté par le désir d'informer, l'on observe une évocation subséquente des sites du génocide et une présence très forte du corps comme objet de l'horreur au niveau primaire; comme si la focalisation dont celui-ci devient l'objet permettrait de le laisser parler pour lui-même dans le récit de la bestialité dont il a été victime. Ce recours au réel sous la forme d'une évocation inévitable des sites connus et des corps trouve sa justification dans ce que Barthes décrit comme une condition légitimante de l'écriture de l'histoire :

[...] ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. (Barthes, 1982 : 87).

Pourtant, cette pratique qui, chez Diop, met de l'avant le corps-victime devenant ainsi corps-mémoire n'épuise pas les possibilités d'usage de celui-ci dans la représentation du génocide, parce qu'elle est l'aboutissement d'une démarche et d'une conception esthétique. Dans *Murambi*, l'hésitation à l'encodage, le risque de nuire à l'immédiateté et à la clarté du message semble grand, tout comme, d'ailleurs, la résistance du phénomène. En témoigne cet extrait d'un entretien que Cornelius, dans *Murambi*, a avec le vieux Simon Habineza :

Il pensa que Simon cherchait à lui ouvrir le monde des symboles. Dans sa quête de lui-même, il était à l'écoute du vieil homme. Grâce à lui, il dompterait les signes et saurait lire les mystères.

— Des monstres s'abreuvant du sang du Rwanda. Je comprends le symbole, Siméon Habineza.

— Ce n'est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela. (Diop, 2000 : 194).

Il ressort de cette conversation entre le protagoniste et le vieil homme une question centrale quant à la représentation du génocide. Celle-ci est celle de la distance intrinsèquement liée à la médiation, au processus même de signification. Cornelius qui est en quête d'une mémoire reste pris sous l'empire du signe et de la *semiosis* ressentie par le vieil homme témoin oculaire, comme éloignement et défiguration de la vérité. On pourrait voir là deux approches différentes : au désir de jeter un regard biaisé, médiatisé – au lieu d'être immédiat – sur la réalité s'oppose une vision dénotative, basée sur « le détail concret » (Barthes, 1982 : 88-89)<sup>7</sup> et qui se veut claire en fuyant les symboles et en annulant les codes, une vision qui revendique l'immédiateté en écartant l'ambiguïté<sup>8</sup>.

Notons qu'à ce niveau, la mise en abyme devient complète. La difficulté de nommer et de fixer l'indicible devient un élément catalyseur du récit conscient de ses limites. Le projet que nourrit Cornelius d'écrire une pièce de théâtre sur le génocide risque d'échouer. Deux issues s'offrent alors à l'écrivain en devenir : le recours à une autre mémoire douloureuse, celle d'Auschwitz, et

<sup>7</sup> Voir aussi la distinction de Riffaterre (1982 : 92) entre *mimesis* et *semiosis* et les précisions sur la référence.

<sup>8</sup> Que ce désir relève d'une illusion va de soi, puisque le récit du Vieux Habineza est déjà le fait d'une *signification*. Il y a cependant une hiérarchie qui fait des dires du vieil homme une sorte d'objet authentique justifié par son expérience personnelle du génocide.

Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire 43

l'exploitation des ressources du corps et de ses accessoires. Ce recours au corps repose sur deux supports : le titre, et le traitement qui lui est réservé dans la diégèse sous forme de corps-victime entre autres.

Le titre de l'œuvre, *Murambi. Le livre des ossements*, convoque deux principes directeurs de l'écriture du génocide : le recours au lieu du drame et l'inéluctable présence du corps sans lequel il n'y a pas génocide. Le sous-titre « Le livre des ossements » a cependant une plus grande portée, dans une ouverture intertextuelle similaire à celle de Tadjou de par le principe seulement, et programmatique comme elle en ce qui a trait à l'écriture. En effet, si on met en rapport ce « Livre » avec le récit biblique de la « vallée des ossements » (livre d'Ezéchiel, chapitre 37, versets 1 à 14), on découvre dans le projet d'écriture à tout le moins un désir : celui de redonner une certaine vie. Dans ce cas, l'écrivain-prophète se destine à redonner non pas chair et souffle, mais une mémoire qui retienne la « vallée des ossements ». Le livre-vallée devient non pas le lieu d'une deuxième vie, d'une résurrection, mais celui, plus modeste, d'un autre site d'encre et de papier dont l'ambition s'arrête au devoir de mémoire. Il est par conséquent logique que le corps prenne une place particulière dans cette écriture qui s'y voue dans ses seuils, et qu'il devienne une sorte de programme, un tracé de douleurs et de violence que le texte se donne de rendre. C'est une fois fort de cette perspective que le protagoniste qui nourrit son projet d'écrire sur le génocide redéfinit son mode d'approche de celui-ci :

Tout au plus Siméon lui avait-il fait pressentir ceci : un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires [...] Cornelius eut honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience [...] Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et [...] des mots couverts de sang et de merde. (Diop, 2000 : 226).

### **Apologie de l'ombre**

Les textes analysés s'inspirent d'un contexte marqué par la violence et le chaos. Ce qu'ils permettent de lire se résume à ceci : le contexte dont s'inspire le texte étant plus ou moins évident, nous assistons à

une âpre négociation qui a lieu au seuil du dire et s'accompagne d'une volonté de dire vrai en disant clair, dans la specularité parfois voulue de l'écriture, la fuite prudente des formes figées et la déconstruction hésitante des mécanismes d'un réel prédéfini par le regard positiviste.

« Dis vrai, qui dit l'ombre », écrivait Jorge Semprun dans la préface de *À une certaine heure* de Primo Lévi, en opposant au principe de clarté et grâce à un poème de Celan ce que nous paraphrasons ici comme une apologie de l'ombre. L'apologie de l'ombre s'entend dans ce cas comme la part de la fiction dans la « paraphrase de l'histoire », l'avènement d'une écriture par dérivation impropre, à même de trouver des mots adaptés au contexte de l'indicible en présence. L'ombre, c'est aussi donc la prise en charge consciente et responsable de la distance que suppose toute *semiosis* vis-à-vis de l'objet, mais avec une rigueur qu'ordonne et qui subordonne l'esthétique à l'éthique.

C'est un défi qui est lancé à l'écriture. Il s'agit de s'inspirer, certes, d'un contexte de toute manière inévitable, tout en se donnant pour but de travailler avec les moyens qu'offre la littérature. L'ombre, dans ce cas précisément, c'est la proie : fugace, ce qu'elle donne à saisir, comme dans tout processus d'appréhension, s'articule sur l'axe de la compréhension et celui de la peur. C'est le lieu du questionnement, le refus de la fixité sémantique et des catégories de sens irréversibles. Cette apologie de l'ombre ne s'afficherait pas nécessairement contre une certaine clarté dont elle est intrinsèquement dépendante : elle illustrerait, nuancerait et inviterait à fréquenter plus le doute constructif que les certitudes trompeuses, en inscrivant au cœur des ténèbres des trous de lumière passagers et des zones de réminiscence.

**Isaac Bazié** est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il dirige deux groupes de recherche sur l'écriture du corps et la réception des littératures francophones. Cette recherche est financée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

#### Références

ADORNO, W. Theodor (1986). *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Payot.

BARTHES, Roland (1982). « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

CARASSO, Françoise (1997). *Primo Lévi : le parti pris de la clarté*, Paris, Belin.

Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire 45

DIOP, Boubacar Boris (2000). *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock.

FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.

GOUVARD, Jean-Michel (1998). *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.

JEWSIEWICKI, Bogumil et Jocelyn LÉTOURNEAU (1996). *L'histoire en partage : usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan.

KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

LAMKO, Koulsy (2000). *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama.

LANZMANN, Claude (1994). « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars.

LÉVI, Primo (1997). *À une heure incertaine*, préface de Jorge Semprun, Paris, Gallimard.

MAINGUENEAU, Dominique (1994). *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF.

MONÉNEMBO, Tierno (2000). *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil.

RIFFATERRE, Michael (1982). « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

RINN, Michael (1998). *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.

TADJO, Véronique (2000). *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud.

WARDI, Charlotte (1986). *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF.

**Katell COLIN-THÉBAUDEAU**  
Université Laval

## Édouard Glissant : du délire verbal au discours maîtrisé

*Chaque culture, après tout, a la folie qu'elle mérite.*  
— Michel Foucault

**Résumé** : Cet article interroge l'expérience du délire du personnage de Marie Celat et le met en relation avec la violence de l'aliénation identitaire et culturelle liée à l'histoire antillaise. Prenant prétexte du mot « Odonno », qui a été transmis au personnage grâce à un conte de sa lignée, le texte aborde le problème de l'identité du sujet et celui de ses origines. Dans ce délire de Marie Celat, la référenciation de « Odonno » donne lieu à diverses postures du sujet de l'énonciation et entraîne divers récits, élargissant la vérité historique à un événement a-temporel, a-spatial, « hors chronologie ». Les mots se jouxtent dans une rhétorique redondante qui traduit le délire. Mais ce dernier se veut, grâce à un discours maîtrisé, une reconstruction au deuxième degré par laquelle s'établit la communication entre l'auteur et le lecteur, nous introduisant ainsi dans une problématique de l'échange, de la valeur marchande des signes.

Délire verbal, éclatement de l'identité, écriture, Édouard Glissant, espace de l'ailleurs, espace réel, espace symbolique, folie, histoire antillaise, *La case du commandeur*, Marie Celat (Mycéa), névrose, référenciation, subjectivité, transsubstantiation

Il est impossible de donner d'emblée une définition de la folie sans, dans le même mouvement, la subvertir en lui appliquant un discours du savoir et de la raison. Si le discours du fou est *a priori* un non-sens, comment pourrait-il produire du sens lors de son filtrage par le discours d'un tiers? Le discours dit « normal », avec toute la folie qu'il contient, sert de référence aux propos du « fou » et, pourtant, l'un et l'autre sont à la fois maîtres et esclaves de la parole. La folie, telle que Michel Foucault l'analyse, n'est pas maladie mentale, elle n'est pas objet. Elle n'est rien d'autre qu'« éclatement lyrique » et « excès de valeurs pathétiques ». Le terme même de *folie* ne réfère pas au *pathos*, mais au *logos*. Si le rôle de la folie est d'empêcher la

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

raison de se penser, comment parle la folie, elle qui ne peut se dire qu'avec les mots de la raison? Ce sera la fonction du fou que de signifier la séparation mouvante entre folie et raison. Le discours *sur* la folie ne peut se constituer que par l'exclusion de la folie, et le discours *de* la folie est une aporie si le langage est supposé avoir du sens. S'il n'y a pas de place pour le non-sens, comment le sens pourrait-il être éliminé du langage ainsi compris? Au lieu de caractériser la folie comme un désordre de la raison (position des philosophes), on peut marquer l'élément affectif, passionnel, qui modifie la relation du sujet à la réalité et réorganise la perception du monde, et qui « captive le Moi et l'aliène, s'en forme une représentation intérieure obsédante et surinvestie, et constitue la logique qui justifie son état intérieur. » (Green, 1992 : 69).

L'écrivain (le poète), le fou; une image ancienne déjà les réunit : le poète est fou, un poète est fou d'écrire. Oui, mais qu'en est-il du fou, lorsque celui-ci est fou de ne pouvoir écrire? Voyez Hölderlin, Artaud, Nietzsche, Poe ou Baudelaire...

### **Le délire verbal : le monstre fait signe**

*La case du commandeur* d'Édouard Glissant nous paraît s'apprêter à la démonstration de la relation entre folie et écriture, et c'est pourquoi nous voudrions l'interroger en regard de cette problématique. Il y est, en effet, question du personnage de Marie Celat, autour duquel l'écrivain thématise l'expérience du délire et celle de l'internement en hôpital psychiatrique. Dans la dernière partie de l'ouvrage, ce personnage développe, sur un mode psychotique, une pathologie que Glissant avait préalablement théorisée, dans son *Discours antillais*, sous le nom de « délire verbal coutumier » martiniquais. *La case du commandeur*, qui met en scène le personnage de Marie Celat aux prises avec des accès de frénésie verbale, vient donc relayer l'argument développé dans l'essai un an plus tôt, procédé à caractère auto-métatextuel qui est familier à Glissant. Peut-être convient-il d'évoquer, en passant, *Le discours antillais*, afin de circonscrire la problématique.

Cette somme théorique, qui traverse à la fois les codes des sciences humaines et sociales, la littérature, la poésie, la philosophie ou encore la sémiologie, reprend, pour l'essentiel, les arguments



développés par Glissant dans sa thèse de doctorat, présentée à la Sorbonne en 1980. Dans l'économie de l'œuvre, ce texte s'impose comme le lieu de la mise en question du processus d'assimilation qui, selon l'auteur, s'effectue dans les départements d'outre-mer français depuis le vote, en 1945, de la loi de départementalisation. Glissant décrit la Martinique comme un « exemple banal de liquidation par l'absurde, dans l'horrible sans horreurs d'une colonisation réussie » (*Discours*<sup>1</sup> : 15), et présente son peuple comme marqué du sceau de l'« usure collective » (*ibid.* : 14) et de la « dépersonnalisation » (*ibid.* : 16). Le diagnostic sociologique évoque le « dépérissement imperceptible [...] d'un peuple qui ne disparaît certes pas mais à mesure s'effrite dans le soleil » (*ibid.* : 14-15). C'est de « génocide culturel » que Glissant entend, en définitive, accuser l'ex(?)-puissance coloniale.

Une telle déliquescence sur le plan collectif ne peut que générer, à l'échelle individuelle, des attitudes déviantes. Précisément, à l'occasion de travaux menés au sein de l'Institut martiniquais d'études et dans des articles publiés par la revue *Acoma* (travaux et articles dont la teneur sera reprise dans sa thèse, puis dans *Le discours antillais*), Glissant établit un lien de cause à effet entre la violence de l'aliénation identitaire et culturelle qui sévit en Martinique et le surgissement de poussées verbales délirantes, sporadiques et incontrôlables, chez certains membres de cette société. Il désigne par l'expression « délire verbal individuel » ou « coutumier » ces accès pathologiques, qu'il explique comme suit :

L'hypothèse que je ne cesserai de proposer, s'agissant de la situation martiniquaise, est que nous trouvons en présence d'une société à tel point aliénée que : a) nous voici peut-être en face de la seule colonisation extrême (ou réussie?) de l'histoire moderne; b) la menace se précise d'une disparition pure et simple de la collectivité martiniquaise [...] La thèse soutenue est que cette aliénation est vécue de manière directe au niveau des motivations [...] et de manière traumatique au niveau du comportement instinctuel [...] le délire individuel « coutumier » est une des tentatives « anormales » [...] [de] résoudre ces contradictions. (*ibid.* : 364).

Formalisée dans l'essai, la notion de délire verbal martiniquais va « migrer » du discours scientifique à l'espace romanesque. Le romancier prolonge, dans ses fictions, la réflexion théorique élaborée dans ses essais. Par cette stratégie discursive familière à l'auteur, la

<sup>1</sup> Les références aux œuvres de Glissant seront présentées en fonction du substantif de leur titre : *Lézarde*, *Discours* et *Case*. Voir la section des références pour de plus amples détails sur les éditions.

*mise en fiction* se fait ici *mise à l'épreuve*, et le lecteur est invité, par ce biais, à mieux pénétrer – donc, à mieux partager – les vues de l'auteur, ce dernier dictant son propre discours par un commentaire métatextuel, paralysant ainsi la critique.

*La case du commandeur* se présente, de fait, comme le roman du délire verbal antillais. Marie Celat, dite Mycéa, incarne, dans la fiction, les affres de cette pathologie martiniquaise. Figure sacrificielle, n'est-elle pas celle que le romancier offrait d'office, à l'orée de son œuvre, « aux expiations futures » (*lézarde* : 26)? Le tourment de Mycéa, annoncé dès *La lézarde*, trouve à se réaliser quelque vingt ans plus tard.

En effet, Marie Celat est en quête du sens caché derrière un mot qu'elle a reçu par la voie d'un conte transmis au fil de sa lignée. Véhiculé jusqu'au « quatrième siècle » au gré d'une « parole de nuit<sup>2</sup> » par définition non retraçable, le mot « Odonno » qui lui échoit en héritage est lourd d'obscurité et de connaissance enfouie. Marqué d'une connotation presque infantile, avec ses trois [o] qui en font une quasi-onomatopée, il s'avère d'un usage complexe, renvoyant celle qui l'énonce à un passé dont elle ignore tout. Vocabulaire miraculeux, « Odonno » précipite Mycéa, de façon obsessionnelle, vers la chape de silence qui recouvre toute histoire antillaise. Portée par son pouvoir d'évocation, la jeune femme entre dans une danse folle, roulant un feu de questions sur le passé de son peuple, auxquelles nul ne peut apporter de réponse recevable. Bientôt, le mot magique se révèle un fardeau trop lourd pour le psychisme de la jeune femme, qui bascule dans le délire verbal.

Le discours délirant se construit tout au long d'une laborieuse gestation, autour de la formulation d'un questionnement. Ce dernier concerne toujours, directement ou indirectement, le problème de l'identité du sujet et celui de ses origines. Plus que jamais, la nature de ces interrogations est vitale pour celui qui les énonce, car de la réponse possible qui peut leur être apportée dépend ce minimum de certitude qui permet habituellement à quelqu'un d'avoir le sentiment d'exister au regard de l'Autre.

---

<sup>2</sup> Expression de Bertène Juminer : « La parole de nuit », dans Ludwig (1994), qui désigne la mémoire et la parole du conteur.

### **L'onomastique : l'abyme d'une déchirure et la mutilation du sens**

Le délire de Marie Celat est à rapprocher d'une des préoccupations premières de Glissant, à savoir la relation problématique des peuples de la Caraïbe à leur histoire. Militant pour une « vision interne » (*Discours* : 157) de l'histoire antillaise, l'auteur est convaincu que la venue au monde des peuples antillais, hors de toute mécanique assimilatrice et stérilisante, ne pourra se fonder que sur une réappropriation de leur histoire et sur une réconciliation avec leur passé<sup>3</sup>. C'est à cette urgence de la mémoire collective martiniquaise que renvoie, précisément, le mot « Odonno » dont l'écho ne quitte pas Marie Celat. Brandissant cette « arme miraculeuse », la jeune femme a charge de reconquérir son passé occulté, bafoué, honni. Sa quête y prend des allures de croisade, de guerre sacrée, le passé antillais ne pouvant, en aucun cas, s'énoncer posément, pacifiquement. En matière de relaté historique, un calme rapport des faits, sur le mode de la chronique, est aux Antilles tout simplement inconcevable, comme en témoigne ce constat auctorial, dès les premières lignes du roman :

Pourrions-nous tranquilles nous asseoir au pied d'une Croix-Mission et commenter : « Les habitants de ce pays furent transportés d'Afrique dans ce qu'on appelait le Nouveau Monde sur des bateaux négriers où ils mourraient en tas. On n'ose estimer à près de cinquante millions le nombre d'hommes de femmes et d'enfants qui furent ainsi arrachés à la Matrice et coulèrent au fond de l'Océan ou furent échoués comme écume au long des côtes américaines. Le sud-ouest de l'actuelle Guinée pourrait avoir donné le principal de notre peuple. » Ce calme énoncé supposerait que toutes choses depuis ce jour du transbord se sont émues du même puissant et paisible souffle où la mémoire de tous se serait renforcée [...] Mais l'amas de nuit pèse et nous couvre. Nous disons que c'est folie. (*Case* : 18).

Cette folie sera celle de Marie Celat, « la folie Celat », comme se plaît à la nommer Glissant. Happée par l'amas de nuit qui pèse sur l'histoire de son peuple, la jeune femme est saisie de délire verbal, comme on le serait de vertige, avec pour conséquence d'être perçue par son environnement immédiat comme une « malade mentale », au sens où Foucault entend l'expression : elle s'exclut elle-même des règles du discours et finit par se voir internée, au moins temporairement.

---

<sup>3</sup> Raison pour laquelle il propose de son histoire antillaise, entre autres, une lecture « par pans », périodisant l'histoire à partir des périodes comme la traite, l'univers servile, le système des plantations, etc. et non plus en fonction d'articulations qui renvoient à l'histoire de la métropole (succession des gouverneurs, guerres continentales, etc.).

Dans « La folie, l'absence d'œuvre », Michel Foucault distinguait au troisième rang des interdits de langage posés par une culture, une société, « [ces] énoncés qui seraient autorisés par le code, permis dans l'acte de parole, mais dont la signification est intolérable, pour la culture en question, à un moment donné. » (Foucault, 1994 : 416). Marie Celat produit, précisément, ce genre d'énoncés. Elle verbalise une question dont la réponse s'est perdue dans la nuit des origines. Interrogeant la genèse et la formation de son peuple, elle ne peut être entendue, ni même tolérée, par ceux qui, comme elle, endurent les affres de l'occultation, mais qui s'efforcent d'oublier l'urgence d'un dévoilement :

Marie Celat commença de hanter les routes autour de sa maison et d'interpeller les passants. [...] Jusqu'à l'époque où elle prononça cet anathème sur les mères qui étouffent leurs enfants, sur les frères qui marquent les frères comme des mulets d'Habitation. Qu'est-ce qu'elle raconte, mais vraiment qu'est-ce qu'elle raconte? On se souvient alors des opinions de Marie Celat et qu'elle contestait l'ordre qui alentour s'établissait dans un si grand désordre. L'unanimité se fit contre elle pour conclure qu'avec de telles idées la folie n'est pas loin. [...] Les plaintes s'accumulèrent dans les bureaux. Chacun redoutait de se trouver dépouillé de la forcenée pelure sous laquelle nous renoncions nos vérités enfouies. (Case : 226-227).

C'est le mystère de la transsubstantiation. La transsubstantiation serait-elle alors une thématization indélébile de ce pli entre deux espaces (espace réel de besoin – d'alimentation, de survie – et espace symbolique de désignation – de corps signifiant)? Pli qui se produit dans l'archéologie des déictiques (désignation archaïque de la mère, séparation de la relation de besoin avec elle), aussi bien que de toute expérience aux limites de l'identité corporelle, c'est-à-dire d'identité de sens et de présence? Dans ce délire de Marie Celat, la référenciation d'« Odonno » donne lieu à diverses postures du sujet de l'énonciation et entraîne divers récits. Le délire, forçant la réalité, explore la « vérité » (« historique », mais on peut dire aussi « linguistique », « scientifique ») du signifiant, notamment la virtualité du déictique d'enclencher le placement du sujet de l'énonciation dans divers espaces énonciatifs. « Odonno » semble dire que toute fabulation autour d'un nom s'articule autour d'un nom à « vérité historique » indécidable, qui en fait ne révèle que la particularité de tout nom propre de ne pas avoir de « vérité historique ». Il dit aussi que le nom propre déclenche la fiction comme séparation permanente du langage avec lui-même : le meurtre (du Père) comme condition de la fonction symbolique. La littérature rend vraisemblable

le nom en ouvrant à partir de lui un récit. Ainsi la fragilité de ce nom propre quant à la fixation d'un signifié d'identité se manifeste d'abord par la multiplication des noms propres : éclatement de l'identité, avant d'aboutir à ce même espace discursif du besoin innommable que l'on peut appeler sémiotique et que borde aussi le déictique – le lieu de la mère archaïque. Le délire, en vertu de sa structure (disant la vérité du signifiant comme deuil d'un réel impossible), explicite cette nécessité que l'usage de la communication refoule.

« Odonno » apparaît d'abord comme un leurre et constitue une banalisation en vérité, une sclérose du nom figé dans sa gangue graphico-phonique résorbée dans la guirlande des significations. L'emprunt cédant le pas à l'invention, « Odonno » est le lieu de la distorsion. Lettres supprimées, ajoutées, suffixes prenant la place de la finale, doublages vocaliques, tout contribue à l'éclatement de ce corps nominal qui, devenu paysage phonétique, sollicite l'œil et l'oreille sans pour autant faire surgir plus d'un effet sémantique. Par son pouvoir de suggestion, « Odonno » aurait pu contribuer à l'ancrage du nom dans l'espace et le temps. Mais quel espace et quel temps? « Odonno » n'a pas pour rôle de qualifier, mais d'*in-définir*. En ne qualifiant pas, il signale l'inqualifiable, donne au nom une polytonalité et une coloration diffuse. « Odonno » gagne le royaume de la subjectivité. Il oscille entre le refrain musical et le conatif, marques possibles et respectives du défini, de l'adresse poétique. De la sorte, nommer – dé-nommer – re-nommer équivaut à décontextualiser, éviter de localiser – sexuellement, spatialement, temporellement –, montrer que ce que l'on désigne ainsi est le fait que ce soit parce qu'on le fait être. À proprement parler, personne en soi, « Odonno » est ce nom dans lequel s'inscrit le « courant d'air » ou, si l'on préfère y revenir, le fantôme – dont l'une des propriétés, comme chacun sait, est d'être insaisissable.

« Odonno » est un leurre, à condition toutefois de l'englober dans le procès de la signifiante, de se livrer à quelques regroupements et découpages, d'accepter l'arbitraire de la connotation en reconnaissant à tout le monde (sources émettrice et réceptrice) une vague compétence en matière des noms étrangers. La fonction essentielle de cette mélodie n'est pas de réfléchir le caractère prismatique de l'objet. Il s'agit bien moins de poser une égalité entre le signe (nom) et la chose (fantôme) que de jouer sur la nomination de la non-personne pour en montrer le lien avec le cœur parlant. Le

discours constitué glisse dans l'euphorie de l'appellation, témoin d'un rapport à l'autre qui ne peut plus se raconter, mais seulement s'exprimer, qui se vit, s'éprouve, plus qu'il ne se commente. Aucune loi ne vient régir l'apparition de ces unités linguistiques : la voix du métalangage était là pour le faire entendre.

Le genre discursif qui est évoqué ici est bien celui du conte fantastique (Todorov, 1970) : celui-ci se meut dans une zone frontière entre deux domaines pouvant être répertoriés, ceux du merveilleux et de l'étrange. La caractéristique du fantastique est l'impossibilité de trancher cette aventure discursive qui joue sur l'incertitude de statut de l'histoire racontée et sur la captation que cette incertitude réalise. Mais la captation réalisée dans le discours délirant de Marie Celat ne saurait s'expliquer sans se référer à son effet spéculaire : les fantasmes qui y trouvent un statut narratif sont aussi ceux du destinataire; l'univers qui y est décrit est celui de son imaginaire. Le délire de l'autre nous autorise à imaginer par procuration; débarrassés de la contrainte de réalité, il nous est licite de participer à une mise en scène qui plonge ses racines dans notre inconscient. Par un mécanisme comparable à la dénégation, nous pouvons prendre acte de nos propres contenus refoulés à condition d'en méconnaître l'origine. Le délire de l'autre, s'il proclame une vérité subjective, nous renvoie conjointement la vérité de notre propre inconscient. C'est le sens de ce *nous* multiple qui revient souvent dans le roman, *nous* de l'auteur, du personnage, du commentateur, etc. Dans ce discours délirant, le narrateur s'éclipse derrière un récit objectif qui peut parfois prendre l'allure du discours historique. C'est qu'il n'est pas toujours évident de séparer l'histoire de l'acte narratif qui la relate et du récit qui la représente, ni la réalité de la fiction ou du fantasme. L'espace du « bavardage » comme modalité d'énonciation, celui de la langue comme spirale, est un espace de déplacements. Le discours ne cesse de s'effondrer et de se reconstruire dans des conversations interrompues dans leur élan, débordant le circuit dialogique de l'échange verbal en un entrecroisement de flux sans mesure commune. Discours mouvant et centrifuge, « nébuleuse inorganique » (Saussure), s'entrechoquant parfois au hasard d'un signifiant. C'est bien une *Weltanschauung* autre qui se donne, anamorphique, univers courbe, anachronique. L'énonciation déborde son « appareil formel » (Benveniste, 1970), échoue à l'inscription du sujet dans une quelconque catégorie temporelle. Elle se joue dans un présent qui ne cesse d'advenir (l'hétérogène multiple des sens en expansion),

instaurant l'espace-temps de l'instant multiple, hors du temps en tant que le temps est fonction de la langue. Filiation difficile dont le nom peut assurer l'ordination, conférant à Odonno une identité abyssale où les places de « l'arbre généalogique » se confondent. Dans l'entrechoc des mots, des syllabes, des sons, un manque de soi à soi dépensant l'hypostasie du sens, une perte abrupte de la doxa, de l'échange, dans la dissémination d'une chute sans retour au Père. C'est à ce point, hors du temps, que nous renvoie la ronde engendrée par la répétition de la voyelle [o], qui mime la circularité du temps. Ce retour de la voyelle n'est pas sans nous faire penser à cette image orientale du serpent qui se mord la queue.

Marie Celat fait ici face à une masse populaire qui ne peut l'entendre ni ne veut la comprendre. C'est que le danger est grand, en cas d'empathie, de basculer avec elle dans la folie langagière. Cette collectivité, qui feint la quiétude au bord du gouffre et s'aveugle sciemment, est représentée, dans le texte, comme nous venons de le dire, par un *nous* récurrent qui scande le récit comme une litanie et se fait sans cesse entendre en contrepoint, insidieux et sur la défensive :

Ceux d'entre nous qui s'étaient accommodés de leur engourdissement et qui tâchaient de mener avec vaillance leur vie c'est-à-dire de s'obstiner à des devoirs tellement pressants qu'ils dispensaient d'avoir à penser les manques terrifiants et l'évanescence (et qui sans doute se réveilleraient un jour, bouleversés d'avoir si longtemps macérés dans leur bonne saumure), estimaient qu'elle étaient bonnement une enquiquineuse. Le pays n'allait pas si mal, il ne fallait pas exagérer. Ni la famine endémique, les massacres ni la torture, le désert ni les épidémies, macoutes ni escadrons de la mort, colonels fascistes ni pelotons d'exécution ne peuplaient nos mornes pour les dépeupler. (Case : 214-215).

Marie Celat se fait donc prophète souffrant, pythie écartelée rejetée par les siens, qui n'ont que faire de ses oracles. Ce qui effraie tant ses compatriotes, c'est la béance de la mémoire antillaise, que stigmatise le mot « Odonno ». Odonno, c'est l'ancêtre, le premier débarqué, l'Africain razzié, celui qui portait encore un nom en débarquant sur la terre nouvelle, mais devait le perdre dans le désastre de l'esclavage, de l'univers « plantationnaire ». Se souvenir de lui, c'est aussi faire face à la douleur lancinante que valent aux Antillais la rupture de toute généalogie, le vide et l'inconnu de la filiation, la béance des origines et les ambiguïtés de la nomination. Une telle prise en charge de la « malédiction » originelle qu'est l'esclavage<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Pour cette idée d'une malédiction primale, voir Chamoiseau (2002).

n'est le fait que de quelques-uns... dont les ascendants de Marie Celat. Cette élection leur vaut de souffrir pour tous, de façon christique. Visionnaires, ils sont aux prises avec un héritage de mots peu clairs, fait de vocables créoles, de bribes de langues africaines et de morceaux épars d'un conte qui dit les origines. Ainsi, bien plus qu'un logothète, Glissant apparaît comme étant à la recherche d'une langue qui absorberait toutes les langues, une langue qui dépasse le cadre des mots, les limites exsangues de la phrase pour investir l'espace de la page. La voix prend le pas sur le langage, c'est bien ce que révèle ce fragment d'une langue inconnue, non pas dit, mais déclamé en mesure. Le texte, à l'exemple de la partition, demande à être déchiffré.

### **Le délire verbal comme art poétique**

Encombrés d'un savoir incertain, dont le sens a été perdu avec la succession des générations, ces personnages messianiques sont, dans l'imaginaire glissantien, des « élus de l'inquiétude, désarmés, jetés là par tant de questions qui n'ont pas été posées, qui n'ont fait que survoler cette terre pour, du haut de leur obscurité, désigner leurs victimes. » (*ibid.* : 182).

Le roman remonte la lignée des Celat, qui verra Mycéa, en bout de course, hériter de ce mot qui ne véhicule plus qu'une connaissance tronquée, et dont elle ne saura, d'abord, que faire. Chacun des personnages évoqués – convoqués – a précédé la jeune femme dans le tourment d'un dire ravalé et a dû composer avec ce bagage encombrant. Pour certains, le manque de filiation claire et l'incertain des origines tourne à la violence, en une colère si destructrice qu'ils voudraient voir anéantir leur propre personne et le reste du monde alentour. Ainsi Euloge, esclave surpassant le maître dans sa capacité à punir, tant il est empli de haine à l'égard de ceux qui partagent sa géhenne. Ainsi Cinna Chimène, se torturant le cœur avec une joie mauvaise à l'idée qu'il ne saurait y avoir rien de plus laid que cette peau noire dont elle se trouve affligée. D'autres adoptent une politique du détour, chère à Glissant : Ozonzo, qui ne parle qu'aux animaux, en un langage incompréhensible pour ses frères humains; Augustus, qui débite un discours tout de devinettes et de charades; ou Anatolie qui, semblable en cela à Schéhérazade, divulgue aux femmes qu'il séduit des bribes d'un conte transmis par sa mère, où il est question



d'un Odonno perdu... Les femmes, quant à elles, prennent en charge la part du silence, telles Ephraïse, frappée de mutité, ou la « femme sans nom », qui ne sait parler qu'au passé.

Tous ces discours sont contrariés, ils sont l'expression d'un refoulé et se posent en écho à cette hypothèse de Glissant, qui propose d'appréhender l'histoire antillaise comme une névrose :

Serait-il dérisoire ou odieux de considérer notre histoire subie comme cheminement d'une névrose? La Traite comme choc traumatique, l'installation (dans le nouveau pays) comme phase de refoulement, la période servile comme latence, la « libération » de 1848 comme réactivation, les délires coutumiers comme symptômes et jusqu'à la répugnance à « revenir sur ces choses du passé » qui serait une manifestation du retour du refoulé? (*Discours* : 133-134).

Dans le roman, c'est Pythagore, le père de Mycéa, qui fera, avant sa fille, l'expérience de cette névrose qui tourne au délire. Quêtant inlassablement la trace d'Afrique sur la terre nouvelle, insulaire; obsédé par la figure du roi Béhanzin, ce roi dahoméen qui connut, le dernier, l'exil sur les rivages antillais, un siècle après la fin de la traite négrière, Pythagore est « cet homme, frappé d'un songe de vent [qui] se souvient. Il saute sur un pied, il casse la tête en arrière, il crie : *Odonno! Odonno!* Les voitures klaxonnent, les passants rient sans s'arrêter. L'homme, sorcier de midi, entrevoit par pans. » Mais, « comment soupçonner que le mot Odonno (à peine un mot : un son) pût avoir un sens, cacher quelque allusion à un rare événement? Comment pister, sur tant de houles d'océan, la trace de quelque chose, tas hurlant de viandes à vif, qui se fût appelé Odonno? » (*Case* : 17-18).

Le mot trisyllabique « Odonno » se veut une brachylogie au sein de laquelle la parole se retourne sur elle-même, s'étire, se tord dans des contorsions douloureuses sans jamais s'éployer au grand jour, respectant ainsi le caractère intérieur et solitaire d'une mémoire posée à une conscience. Dans ce désespérant constat de la fugacité tant des choses que des êtres, l'opposition temporelle est déchirement de « l'instant » : un présent qui ne peut exister sans passé et un passé qui ne l'est que par rapport à un présent. C'est pourquoi « Odonno » est repris comme insistance sur la simultanéité en toute conscience d'être du passé avec notre éternel renouvellement, avec le recommencement de l'histoire. Dans « Odonno » coexistent ce qui *fut* et ce qui *est*, dans la certitude de ce qui sera, témoin conscient d'un passé plus que retour conscient d'un présent. Dans la même

perspective, défilant dans sa modicité même le ton désabusé du moment présent, « Odonno » a de quoi accrocher l'espoir : il projette la lumière dans une conscience enténébrée, comme une onction bienfaisante sur une inflexion langagière torturée. « Odonno » est donc un graffiti-symbole par lequel l'homme se surdétermine, par lequel il perce le trop-plein de mémoire et force les appréhensions devant les ténèbres du futur. L'écriture se veut ici totale dans l'instant même où la conscience choisit arbitrairement de retenir une sensation, un sentiment, une inflexion psychologique. C'est pourquoi le langage se torture de sa propre tension. Du dégoût d'être, on aboutit au dégoût d'exister, en passant par le thème de l'inachevé! Tout devient dramatique, et le langage se démantèle, s'ébranle, éclate en plusieurs débris qui sont autant de fibrilles à relier, mais à quoi?

Amorcée dans le « dérapage » de son père, la libération de ce trop-plein de silence et de discours étouffés se produit dans l'espace psychique de Marie Celat. Le texte la présente prédestinée à endurer ce déferlement d'angoisse et de cris refoulés, qui remonte depuis l'aube de sa lignée jusqu'à elle. Sa sensibilité, sa relation au monde en font un être à vif, en prise directe sur l'inconscient collectif auquel elle va servir de catalyseur. Semblable au premier des Longoué, elle incarne dans l'œuvre une figure de la négation. Ce qu'elle nie, et renie, c'est d'abord l'ordre d'un discours imposé. Si l'opacité et l'oralité d'« Odonno » la sollicitent, elle se méfie, en revanche, des mots sur mesure, des discours préfabriqués. Le roman la présente enfant, consciente déjà de ce que « les livres n'ont cessé de mentir pour le meilleur profit de ceux qui les produisirent. » (*ibid.* : 34), rétive à tout discours qu'elle pressent hégémonique. Ainsi, face à son instituteur :

« [...] L'homme. L'universel. Ah, messieurs, le fier programme. » Marie Celat baissait la tête, non pour avouer son insuffisance ni cacher sa défaite : pour se fermer à ce discours qu'elle n'aurait su contredire mais qu'une disposition douloureuse de son corps d'enfant refusait. [...] Elle était assise, volonté grège de vaincre les mots à la course ou de les terrasser au corps à corps. (*ibid.* : 48).

On ne distingue plus le subjectif de l'objectif; bien plus, c'est le subjectif qui submerge l'objectif. Quête des profondeurs, le texte se cherche, dans les retours incessants sur l'unique, l'objet de la quête est la quête elle-même. C'est donc l'impossible sérénité que consacre « Odonno », bruit pour rien, comme un duel entre moi et moi.

L'impossible sérénité, c'est le retour en une conscience des questions sans réponse, la profusion des sentiments qui sont le déchirement de la voyelle [o] arrondie.

Adolescente, elle s'oppose à Mathieu qui « produisait en idées ou en mots ce que Mycéa gardait au plus intouchable d'elle-même », ne « support[ant] pas d'entendre « discuter » (*ibid.* : 188) et craignant « les théories bien davantage que les fièvres » (*ibid.* : 189). Double féminin de Thaël (l'homme de la légende) et de Mathieu (la figure de l'historien), Marie Celat mène ainsi sa quête de sens et de mémoire de façon très instinctive, loin des emportements intellectuels de ses compagnons d'enfance (et d'errance). Progressivement, et bien malgré elle, elle en vient à une prise en charge de la question qui tarauda ses ascendants. Le texte retrace cette lente ascension vers le territoire d'une connaissance perdue, de consultation avec Papa Longoué (d'où elle reviendra en feignant de n'avoir pas compris le message du vieillard) :

Il y avait entre eux une question à poser. [...] Mycéa regardait partout, sans cacher qu'elle inspectait. Longoué demanda si elle cherchait la question. Quelle question? La question qu'elle était venue poser. Elle n'était pour rien du tout, elle regardait la maison d'un quimboiseur. D'un Regardant. Bon disons qu'elle regardait la maison d'un regardant. Mais elle n'était pas la première ni la dernière. La première pourquoi, la dernière de quoi? De ceux qui désirent savoir. Qui désirent savoir quoi? La réponse à la question. À quelle question? La question qu'elle était venue « déposer ». Alors Marie Celat exaspérée dit qu'elle posait une question. En effet. Qu'est-ce que c'était que l'Odonon d'enfance dont elle se souvenait encore vaguement? (*Case* : 175).

... en dialogues de sourds avec ses parents, Pythagore Celat et Cinna Chimène, qui voient chacun prend garde à ne pas trop s'approcher du gouffre qui a pour nom « passé » : « Les conversations portaient sur des bêtises, l'allure des mots était calme et neutre, il y avait là quelque chose qu'il ne fallait pas réveiller. » (*ibid.* : 182). Mycéa, de la sorte, tente d'échapper au poids de la transmission, à cet héritage encombrant qui a pris la forme d'une question dont la réponse s'est perdue. Mais, le malheur s'acharnant (elle verra mourir ses deux fils à un an d'intervalle), la question refoulée s'abat sur elle et tourne en folie langagière. La sanction ne tardera pas : « Décision officielle fut prise de l'inscrire à l'hôpital; elle laissa faire. » (*ibid.* : 227).

### La présence/absence : le non-être là

Pourtant, c'est dans cette échappée vers l'espace aseptisé de la clinique psychiatrique que Marie Celat trouvera sa réponse. Chérubin, autre personnage atteint de délire, l'entraîne à sa suite sur « la Trace du Temps d'Avant », ce sentier dans les bois qui monte jusqu'au territoire de Papa Longoué, mort depuis longtemps. Ici, accablée de chaleur, prostrée dans la case désertée par le vieux voyant, Marie Celat fait l'expérience de la rencontre avec un Avant perdu, éperdu :

Marie Celat s'assit dans un coin, Chérubin à l'opposé, farouche, la bouche serrée, le coutelas sur les genoux, comme s'il se préparait à bondir sur sa compagne et à la déchiqeter point par point. Le temps alors descendit et les porta. Ils explorèrent le grand silence, rejoignirent l'autre côté de leur esprit. (*Ibid.* : 233).

Le lecteur découvre alors que la « Trace du Temps d'Avant », remontée par Mycéa à l'extrême frange de l'ouvrage, est une mise en abyme du roman lui-même, résumé par Chérubin qui en énumère les titres de chapitres :

J'ai crié, disait Chérubin. Nous avons entendu ce Bruit de l'Ailleurs, feuilleté toi et moi l'Inventaire le Reliquaire. Nous avons couru ce Chemin des Engagés, dévalé le Registre des Tourments, ho il reste à épeler le Traité du Déparler. (*Case* : 235).

La connaissance qui vient à Mycéa rencontre celle que le roman s'est, sur plus de deux cents pages, attaché à nous communiquer. Et le livre reste ouvert, « le Traité du Déparler » évoqué ici et « la Table des Îles » citée plus loin n'étant pas inscrits dans ce qui précède, mais restant à venir, dans un au-delà du roman. L'expérience qui ramène Marie Celat, sous les auspices de Chérubin, depuis son délire verbal vers le sol ferme d'un passé reconquis, d'un temps maîtrisé et non plus subi, est expérience poétique, et rencontre celle de l'auteur. Il y a télescopage, voire fusion, entre les aléas fictifs d'un personnage emblématique, qui cherche son sens dans un univers tout romanesque, et l'entreprise de dévoilement menée par l'auteur depuis son entrée en écriture, au milieu des années cinquante, avec ses premiers recueils poétiques, son premier essai. L'œuvre glissantienne se place, en effet, explicitement, depuis sa genèse, sous le signe du manque, de la recherche de soi, et de la mise au jour d'un être au monde martiniquais. Par l'écrit, le littéraire, le poétique, il vise, précisément, à emplir ce creux, ce vide, cette absence, qui lui sont

intolérables. Sa parole d'écrivain se pose comme volonté de mettre fin au déni de soi, au silence. Se soustraire à l'impératif d'une telle démarche l'exposerait à basculer lui-même dans ce délire que Marie Celat expérimente à sa place. De fait, dans la définition qu'il propose du « délire verbal coutumier » martiniquais, Glissant souligne bien que seul un sursaut créateur pourra venir à bout de cette pulsion morbide :

Toutes les sociétés coloniales connaissent cette forme particulière d'expression : quand un individu « délire » sur sa situation, ou sur celle de ses voisins, enclenchant parfois (comme par contamination) des échanges hors-logique dont la crépitation éblouit. Combien dénombrons-nous de ces errants, qui aux carrefours moulinent ainsi le tragique de nos déracinements. Leurs bras taillent l'air, leurs cris plantent dans le chaud du temps. Ils sont saouls de leur propre vitesse. Nous faisons semblants de les ignorer : nous ne savons pas que nous parlons le même langage qu'eux : le même impossible lancinement d'une production vraie. (*Discours* : 362).

« Odonon » est donc la magie de la parole. On est dans un ésotérisme du langage. Torture du langage? Non! La langue participe d'un rite, et il n'y a au départ que la parole pour créer l'univers. Par cette langue « inconnue » (créée), le bercement dans la quiétude du temporaire permet à la conscience d'échapper à son humaine condition : l'homme a conscience d'être autre. On retrouve le thème de l'ailleurs, de Nerval à Segalen. Et, comme ce dernier, disciple de l'occultisme, langage de l'ailleurs, intemporel, a-temporel, a-spatial, symbole de la plénitude. La conscience d'être devient science d'être dans la dilution au fond de la matière. À la magie de l'ésotérisme correspond un ton d'exultation où la conscience se dilue dans le plaisir de se retrouver enfin dans son élément véritable. Tout revit, avec « Odonon », l'homme est en accord avec lui-même et avec le cosmos. La quête s'achève, semble-t-il, et à la torture de la conscience fait place le sentiment d'aise. Il s'agit d'une sorte de transsubstantiation par la magie d'Odonon. Les mots se jouxtent et se remplacent dans une rhétorique redondante autant que le cœur est exubérant. La profusion est le fait du trop-plein d'inspiration, image plurale de la recherche d'un verbe pluriel, le verbe total. Rien ne se perd et tout se recrée. L'évasion de la fin n'est pas refus de la vie et de ses risques, mais l'expression de l'adhésion totale à la totalité de l'être dans la cohésion totale de la triade cosmos-logos-anthropos.

« Odonno » met le doigt sur une des caractéristiques du texte, fait pour être récité, référant ainsi à toute la charge rythmique de l'énoncé. Outre son caractère mélodique, l'équipollence des constituants – notamment la reprise de la voyelle [o] – évoque les premiers textes à la fois mystiques, poétiques et mythologiques et renvoie, par conséquent, une fois de plus au caractère de mise en abyme du livre de la mémoire. « Odonno » nous projette dans un univers mythologique, dans l'atmosphère hétéro-parodique de *L'Illiade*, par son emphase et sa violence initiale. « Odonno » met en effet l'accent sur le caractère aérien de l'énoncé, sur la liquéfaction des signes par le biais de son appréhension sonore et déjoue ainsi la matérialité exprimée par le mot dont la fonction d'ancrage (encrage) est contrariée. Les signes se dissolvent dans une mer typographique où le lecteur s'affirme comme un nouvel Ulysse, à l'écoute du chant des sirènes.

Ce qui nous introduit dans une nouvelle problématique de la lecture, une modification des rapports du lecteur au texte dans la mesure où nous passons par un certain nombre de relais qui rendent plus complexe le cheminement de la lecture et mettent en action tous les sens du récepteur. Solitude du langage, mais aussi plus intense est la solitude du créateur. L'écriture est le parcours d'une castration, l'expression d'un conflit. Cet acte est investi par toute la mythologie romantique du poète maudit. N'y a-t-il pas dans cette naissance comme un « décret des puissances suprêmes »? Cette appropriation du phallus ne relève-t-elle pas d'une même intention parricide sous la cicatrice de « l'émajusculation » du nom propre, pour reprendre un mot de Derrida? Peut-être conviendrait-il alors de s'interroger sur le sens même du pseudonyme, rupture avec le père, avec le nom du père, destiné à couvrir simultanément l'acte et son sujet. L'écriture n'est pas seulement scripturale, elle est adhésion physique à l'expérience de vie. C'est par sa praxis littéraire, poétique, que Glissant entend remédier au manque de « production vraie » qui accable les siens. Disputant aux seuls historiens le droit à discourir sur l'Histoire, il affirme son aptitude, en tant que créateur, à mettre fin à la spoliation du passé antillais :

Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit fouiller cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel.

[...] Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée [...].

En ce qui nous concerne, l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. (*Discours* : 133).

Rejoignant Foucault, qui pose « l'absence d'œuvre » comme source de toute folie, Glissant, pour échapper à la folie, fonde son œuvre comme on refait le monde et substitue au gouffre des origines une frénésie de généalogies fictives qui veut combler le manque, le flou originaire. Le paratexte en témoigne, qui le voit ajouter une « Datation » en annexe au *Quatrième siècle*, un « Essai de classification sur les relations entre les familles Béluse, Targin, Longoué, Celat » à la fin de *La case du commandeur*, et une « Chronologie » en conclusion à *Mahagony*, pour ne citer que ces trois romans. Si l'univers est fictif, l'énergie déployée et mise au service du simulacre laisse le critique songeur. L'enjeu semble de taille, la volonté de compensation symbolique évidente. C'est au sein de l'œuvre que le défaut de filiation peut être racheté. Aussi la fiction s'efforce-t-elle d'assurer le salut du réel, l'auteur s'attachant à gommer autant que faire se peut la frontière séparant l'une de l'autre. En quête de légitimité, Glissant ne résiste pas à la tentation de puiser dans le registre mythique, le génésiaque, le messianique. C'était déjà manifeste dans *La lézarde*, son premier roman, saturé d'intertextes bibliques, et *La case du commandeur* en témoigne à son tour, qui exploite sur un mode pratiquement obsessionnel le motif des frères ennemis : premiers venus sur la terre nouvelle, fondateurs de lignées dont on cultive le souvenir, doubles évidents de Caïn et Abel, de Romulus et Rémus.

De la même manière, la volonté tenace, farouche, manifestée dans le roman par Marie Celat, s'agissant de subvertir l'ordre du discours imposé, trouve son écho dans la démarche glissantienne, à l'échelle de toute sa production. L'énonciation rejoint l'énoncé, le combat de Marie Celat, sa folie, son tourment, son sauvetage nous parlent de celui qui a produit le texte, « créateur incréé » (Bourdieu, 1998 : 310) lové dans sa création. De l'œuvre au monde, il n'y a souvent qu'un pas. Mais, quand le monde se fait violence inacceptable exercée sur l'homme, on le voit choisir l'œuvre, pour mieux se détourner du monde. Une alternative comme une autre à la folie, cette « vérité irresponsable ».

### L'entredire et l'interdit

Le délire permet de déclarer, grâce à lui, un impossible, un impossible à dire. Comme la folie, le délire peut désormais être pensé comme ce qui croit pouvoir – ou devoir – dire cet impossible, ce réel. Mais « Odonno » laisse entendre autre chose. Sans s'écraser dans une folle adéquation entre réel et symbolique, une énonciation peut articuler une translation possible entre les deux. On peut appeler cette translation « imaginaire », « vraisemblable » ou bien « art » et même « mystique ». C'est l'écriture de la catastrophe, comme Blanchot avait appelé l'écriture du désastre. Mais catastrophe de quoi?

Catastrophe d'abord du sujet qui, dans l'expérience en question, dans la translation en question, est un pli, rien que charnière. Ni moi, ni ça, ni surmoi; ni moi, ni autre; mais le passage, le bord, que le moi du destinataire reçoit comme une dépersonnalisation. Catastrophe du discours scientifique lui-même qui ne s'énonce pas en remaniements rythmiques, lexicaux ou syntaxiques, mais aussi en effets de condensation, c'est-à-dire de surcodage et d'ellipse. On obtient ainsi un énoncé qui n'est pas un « fragment », mais un énoncé-fragment chargé d'une mémoire en expansion. La stratégie d'une telle énonciation consiste à vouloir atteindre le réel comme, ou par, une expansion à l'infini du sens construit lui-même par des fragments surcodés, surdéterminés et elliptiques quant au dévoilement. Affleurent dans les pages de *La case du commandeur*, sous le coup de la fureur et de l'horreur du vide, une vérité-mensonge, partielle, dont le principe générateur est mis à nu, une vérité que par nécessité le moi glissantien méconnaît : celle du meurtre – esclavage – qui constitue la communauté antillaise. La vérité textuelle est ici au plus près de la vérité historique et du retour de son refoulé « déplacé » : l'esclavage, dernière figuration perversie du père.

Le délire est plus que tout autre discours lié à une historicité. En d'autres termes, tout y renvoie à sa propre histoire. D'où aussi sa véracité parfois gênante, ne tenant plus dans le cadre d'un univers de parole où il serait permis de penser n'importe quoi pour le plaisir de penser. Pourtant, comme on l'a vu avec « Odonno », le discours du délire reste aussi assujéti à la réglementation formelle de la langue, aux relations analogiques entre signifiants, aux répétitions, parallélismes et équivalences de tout genre, fonctionnant pour leur



propre compte et entravant la libre relation des contenus entre eux. À travers ce qui peut parfois paraître un jeu de mots, une allitération, une reprise servile de la parole d'autrui ou d'une locution passée d'une génération à l'autre, le psychotique interroge en fait le trésor de la langue et le corps de ses lois, qui garderont toujours à ses yeux un caractère énigmatique. La nécessité vitale de pouvoir écrire une fois pour toutes sa propre histoire implique que soit acquise une maîtrise suffisante des signes de la langue pour réaliser un tel projet. Au long d'une quête mythique, le psychotique poursuivra toute sa vie la vérité de l'ordonnance linguistique et de l'histoire personnelle. Dans les instants où une telle vérité semblera lui échapper le plus, la réorganisation délirante lui offrira une reconquête victorieuse et aliénante. Doté d'un savoir sur lui-même et d'un savoir sur la langue, le névrosé n'aura de cesse de trouver encore un interlocuteur valable, capable de l'entendre. De la torture à l'harmonie : n'est-ce pas moi avec mes prostrations et mes remontées au sourire, au-delà de l'instant, rares moments où tout, enfin, est rencontre totale avec soi et l'univers entier?

Assistante de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et francophonie, à l'Université Laval, **Katell Colin-Thébaudeau** a participé à une dizaine de congrès et de colloques internationaux. Elle prépare une thèse de doctorat sur les stratégies discursives dans l'œuvre d'Édouard Glissant.

### Références

- BENVENISTE, Émile (1970). « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, II.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, c1992.
- CHAMOISEAU, Patrick (2002). *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1994). « La folie, l'absence d'œuvre », *Dits et écrits*, tome 1, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1981a). *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- (1981b). *La case du commandeur*, Paris, Seuil.
- (1958). *La lézarde*, Paris, Seuil.
- GREEN, Albert (1992). *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette.
- LUDWIG, Ralph (dir.) (1994). *Écrire la parole de nuit*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

**Madeleine BORGOMANO**

## Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde? *En attendant le vote des bêtes sauvages*

**Résumé :** Dès son premier roman, *Les soleils des indépendances* (1970), Ahmadou Kourouma introduisait le thème du « monde renversé », métaphore baroque de l'état de l'Afrique après les indépendances. Dans *Monnè* (1990), l'historique de ce « renversement » insistait sur ses racines linguistiques. *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) montre comment ce bouleversement – et le contexte de « la guerre froide » – ont favorisé la genèse et l'amplification de pouvoirs dictatoriaux débouchant sur une véritable apocalypse. Le récit de cette victoire du chaos adopte la forme traditionnelle du *donsomana*, geste expiatoire des chasseurs malinkés. Les formes de ce chant et ses vertus magiques impliquent l'espoir que les pouvoirs de la littérature puissent contrarier les forces du chaos.

Ahmadou Kourouma, chaos, désordre légitimé, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, masques, métamorphoses, monde renversé, perversion de la chasse, pouvoirs du récit

Dès son premier roman, *Les soleils des indépendances*, paru au Québec en 1968<sup>1</sup>, Kourouma place son héros, Fama, face à un monde non pas seulement « disloqué » et « effondré », comme le suggérait le titre du roman d'Achebe *Things Fall Apart*, mais encore « renversé ».

### Le monde renversé

Le terme figure à trois reprises dans le texte. La première fois, il décrit (en focalisation interne) le bouleversement des perceptions de Salimata perdant conscience sous la douleur aiguë de l'excision : « [...] la terre parut finir sous les pieds et les assistantes, les autres excisées, la montagne et la forêt se renverser et voler dans le brouillard et le jour naissant [...] » (*Soleils* : 35).

---

<sup>1</sup> RÉFÉRENCE? Nous utilisons toutefois ici l'édition parue au Seuil en 1970, à laquelle nous référerons simplement par *Soleils*.

En même temps qu'une sensation physique, somme toute isolément peu signifiante, le terme implique un autre « renversement » : celui des valeurs traditionnelles sous-jacentes à cette pratique et de la conception de la femme qu'elles supposent. Mais surtout, le sens de ce terme s'élargit dans ses corrélations avec les autres occurrences. En effet, quand Fama reçoit, enfin, le titre de chef de village si longtemps désiré, il en constate aussi la vacuité : « Dans ce monde renversé, cet honneur sans moyen, serpent sans tête, revenait à Fama. La puissance d'un chef de tribu d'affamés n'est autre chose que la famine et une gourde de soucis. » (*Soleils* : 92). Et quand il découvre son village de Togobala changé en espace desséché et moribond, il « se frotte les yeux » et se pose la question sous une forme bien plus angoissante : « En vingt ans, le monde ne s'était pourtant pas renversé. » (*Soleils* : 105). La négation se fait dénégation et la question, sans point d'interrogation, ressemble bien plutôt à un constat. Oui, le monde « s'était renversé ». Fama le découvrirait à chaque pas et finirait par en mourir.

### Un thème baroque

Cette figure du « monde renversé » est un thème baroque, lié à la conscience aiguë de l'instabilité, de l'illusion des apparences, des masques et des métamorphoses. Mais je prends ici « baroque » dans son sens très large, empruntant sa définition à V. L. Tapié, dans l'*Encyclopaedia Universalis* :

Intemporellement [...] le baroque est l'audacieux, le surprenant, le contrasté ou l'incohérent. Il est, en principe du moins, le reflet dans les sensibilités et les expressions de périodes de transition, de difficultés internes, de remise en cause de valeurs traditionnelles, d'un affleurement de tendances profondes, douloureuses parfois, inquiètes toujours. (PAGE?).

Cela vaut, bien sûr, si l'on fait du « baroque » non une période, mais une grande tendance « intemporelle ». Certes, comme l'écrivait Jean Rousset : « Il faut résister à la tentation de poursuivre [...] le baroque en tous lieux et de le trouver même quand il n'y est pas » (Rousset, 1954 : 26). Dans le « postmoderne », par exemple, ou chez Kourouma, aussi bien. Mais quand même, la tentation est forte!

D'autant que le « monde renversé » est aussi un des lieux privilégiés de l'ironie : « La phrase de l'ironiste est un monde renversé en

miniature » écrit Philippe Hamon (1996 : 110). Or l'écriture de Kourouma est constamment ironique, voire sarcastique : elle avance masquée et adopte le langage de l'ennemi, pour en suggérer le revers. Nous y reviendrons.

Le second roman d'Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis* (1990; abréviation : *Monnè*) revisitait, en un mouvement qui apparaît comme un vaste retour en arrière ou une grande analepse si l'on considère l'ensemble de l'œuvre, le passé colonial du Manding. En somme, il racontait comment le monde s'était renversé dans cette région. Comment le Manding était passé d'un « monde clos », « arrêté », « achevé », d'une société, certes « castée et esclavagiste », mais où « chacun avait son rang, sa place » et où, donc, « tout le monde était content de son sort » (*Monnè* : 20), à un chaos innommable. Et il menait ce récit d'une tragédie avec une verve étonnante, sur le ton d'une comédie burlesque. Il abandonnait l'histoire, juste avant les indépendances, par une phrase impressionnante, qui englobe le passé immédiat (traité comme un futur certain) de l'Afrique de l'Ouest, dans une énumération elle-même chaotique :

Nous attendaient le long de notre dur chemin : les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation, les *pronunciamentos* dérisoires, la révolution; puis les autres mythes : la lutte pour l'unité nationale, pour le développement, le socialisme, la paix, l'autosuffisance alimentaire et les indépendances économiques; et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme, à la délinquance, à l'exploitation de l'homme par l'homme, salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant et avec eux. (*Monnè* : 287).

Cet épilogue, prophétique – quoique *a posteriori* – annonce, tant par sa forme de juxtaposition incohérente et son ton de dérision que par les éléments énumérés, à la fois le devenir de cette région d'Afrique et les caractères et les thèmes du troisième roman de Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998; abréviation : *En attendant*), paru huit ans après.

« Salmigondis » n'a pas perdu ici son sens premier. Le mot suggère que l'Afrique s'est vu servir un « ragoût fait de restes réchauffés », qui n'ont pu constituer qu'un ensemble « disparate et incohérent ». Restes « de slogans galvaudés », débris de toutes les langues de bois. Dans

*Monnè*, ce sont les racines « linguistiques » du mal, résumées dans ce pot-pourri de leurres, de mensonges et de malentendus, qui étaient dénoncées comme sources de tous les « monnew » dont souffrait l'Afrique.

Le seul recours, pour le narrateur (et l'auteur), c'était de n'être pas dupe, et de pratiquer cette autodérision sarcastique qui caractérise son discours. « Nous », écrit-il, s'incluant dans le clan des naïfs, mais en même temps dans celui des lucides ou, si l'on préfère parler comme le faisait Pascal, à la fois dans le camp du peuple, celui des demi-habiles et celui des habiles<sup>2</sup>, dont on connaît la subtile gradation.

*En attendant le vote des bêtes sauvages* revient donc, après cette boucle, à l'époque des *Soleils des indépendances*, mais prolongée de quelque trente années au cours desquelles la situation s'aggrave jusqu'à aboutir au « fouillis » indescriptible de la finale du roman. À cette avancée dans le temps correspond aussi un élargissement de l'espace : débordant les limites déjà larges du Manding, le roman, cette fois, bien que centré sur le cas limite de la « République du Golfe », inclut une grande partie de l'Afrique noire, y compris le Maghreb.

Après avoir, dans *Monnè*, privilégié les racines linguistiques du malaise africain, Kourouma, dans son troisième roman, s'attaque au domaine politique, au pouvoir. Il part d'un constat amer, formulé ironiquement : « L'Afrique est de loin le continent le plus riche en pauvreté et en dictatures. » (*En attendant* : 354). C'est à ces dictatures, qui ont fleuri aux lendemains des indépendances dans beaucoup de pays d'Afrique, qu'il s'attaque. Il les montre comme effets inéluctables du chaos instauré par les années de colonisation, en même temps que cause d'un chaos pire encore. Il fait une sorte d'« étude de cas » en racontant la vie et les œuvres de Koyaga, président-dictateur de la « république du Golfe ». Koyaga paraît si excessif et si caricatural qu'il peut sembler invraisemblable. Pourtant, il ressemble, à s'y méprendre, à l'un de ces « pères de la nation » tout à fait réels (et toujours en fonction), et son histoire imite celle de tous les autres.

---

<sup>2</sup> PASCAL, Blaise. « Raison des effets » (RÉFÉRENCE?) : « Gradation. Le peuple honore les personnes de grande naissance. Les demi-habiles les méprisent, parce que la naissance n'est pas un avantage de la personne mais de la naissance. Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière... »

Prototype exemplaire, car exceptionnellement résistant, il a pu paraître d'abord le moins doué et le plus improbable :

Tout le monde disait qu'il n'avait pas le physique, la culture et l'aura pour succéder au président Fricassa Santos. Tout le monde pensait que la seule chose que le maître chasseur avait apprise et savait faire et bien faire était tuer. Il était embarrassé par des bras trop longs [...] il était timide. Il parlait peu, parlait mal, bégayait. Il était mauvais, très mauvais orateur [...] Il était un gros complexé. Il lisait péniblement, écrivait difficilement; il restait un gros primaire. Un primaire, complexé, mauvais orateur, timide ne peut faire un chef d'état. (*En attendant* : 96).

Mais « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ». Et, une fois de plus, la « vérité romanesque » se dresse contre le mensonge politique : signe éclatant du « renversement » du monde que cette entrée dans l'ère des chefs d'autant plus « suprêmes » qu'ils sont « sans qualités ».

### Les racines du chaos

Le dérèglement et le désordre qui permettent une dictature sanglante ont des racines anciennes. Tout le récit montre la genèse, puis la généralisation du chaos en retraçant ce que l'on pourrait appeler « la résistible ascension » (Brecht, 1941) d'un tueur.

#### *Perversion de la chasse*

Kourouma a trouvé une allégorie remarquablement signifiante pour décrire ce désordre : celle de la chasse. Il a fait de son personnage principal, Koyaga, président-dictateur de la République du Golfe, un maître-chasseur. Et il a utilisé, comme structure formelle organisatrice du récit, un chant de chasseurs, « récit purificateur et geste, appelé en malinké le *donsomana* » (*En attendant* : 10).

Par cette allégorie, il ancre profondément son roman dans une institution traditionnelle, dont il constate la perversion. Je cite l'introduction du catalogue de l'exposition du musée Dapper, *Chasseurs et guerriers* :

Le chasseur de même que le guerrier, dont le savoir et l'endurance s'acquièrent et s'affirment au cours de l'initiation, transcendent tous les dangers. Reconnus et honorés pour leur pouvoir – ils garantissent

la vie de la communauté à laquelle ils assurent nourriture et protection –, ils sont par ailleurs craints parce qu'ils versent le sang et infligent la mort. [...] Ces personnages ambivalents [sont] perçus comme des héros civilisateurs. (Falgayrettes-Leveau, 1998 : 12).

Cette figure, certes ambivalente, restait, pourtant, la garante de valeurs positives, dans le monde traditionnel :

[...] la confrérie des chasseurs malinkés et sénoufos, le *donso-ton*, est en fait une franc-maçonnerie, une religion. Elle a été créée à l'époque pharaonique [...] pour résister à l'oppression des gouvernants et combattre l'esclavage. Elle prêche l'égalité, le fraternité entre tous les hommes de toute race, toute origine sociale, de toutes les castes, de toutes croyance et fonction. (*En attendant* : 293).

De plus, « La pratique de la chasse a tissé des liens indéfectibles entre les hommes et les bêtes. » (Falgayrettes-Leveau, 1998 : 11).

Dans le « monde renversé » instauré par Koyaga, les valeurs anciennes de la chasse sont subverties. La « fraternité » se réduit à une association de criminels. Hommes et bêtes deviennent radicalement équivalents et confondus, comme le suggère déjà le titre : *En attendant le vote des bêtes sauvages*, formule sarcastique à plusieurs effets de sens : les bêtes sauvages seraient-elles élevées au rang d'hommes non plus symboliquement (comme il advient dans la chasse traditionnelle) mais effectivement jusqu'à obtenir le droit de vote? À moins que les hommes soient descendus du rang de « sauvages » (où ils avaient longtemps été classés) au stade plus inquiétant de « bêtes » sauvages? Sans compter la dévalorisation suggérée du « vote », signe quasi unique de ce qu'on nomme « la transition démocratique ». Si l'on peut faire voter les morts, pourquoi pas les bêtes sauvages?

De l'art traditionnel de la chasse, Koyaga et ses pareils ne gardent que le savoir-tuer. Et l'Occident, en en faisant des mercenaires, contribue à cette formation de tueurs désormais sans scrupules et sans limites.

#### *Les mercenaires*

Le père de Koyaga est déjà un produit, à la fois héros et victime, de cette confusion. « Homme nu » (« paléo ») des montagnes du Nord, c'est un champion de lutte traditionnelle et un chasseur émérite. Il s'engage, en 1917, comme « tirailleur sénégalais » et fait

l'expérience d'une guerre qui lui reste totalement étrangère, mais qui est généralisée et « moderne » : « Tchao sut la différence entre guerre et lutte quand, dans les tranchées, son régiment fut soumis à un brutal et assourdissant pilonnage de l'artillerie allemande. » (*En attendant* : 13). Déclaré (bien malgré lui) « héros » et décoré, il renonce à la nudité (symbole d'identité) pour pouvoir porter ses médailles : « Transgression pernicieuse pour la communauté des hommes nus parce qu'elle était perpétrée par le plus prestigieux champion de lutte du pays [...] On peut survivre à la balle qui vous pénètre dans les pieds, jamais à celle qui vous frappe dans le cœur. » (*En attendant* : 15).

L'infraction est lourde déjà de tous les compromis. La responsabilité de l'Occident est lourde. Les « valeurs » européennes, introduites sous la forme dérisoire des « médailles<sup>3</sup> », leurres et malentendus, défigurent la tradition sans contrepartie. L'infraction est aussi contagieuse : « La transgression se comporte comme une petite braise jetée dans la grande savane au gros de la saison sèche. On voit où la flamme prend, mais nul ne sait où elle s'arrêtera » (*En attendant* : 26).

De plus, les valeurs européennes frelatées se révèlent aussi traîtresses, gouvernées par l'avidité et l'intérêt, dissimulées sous une épaisse couche de mensonges :

On peut tout prendre à défaut chez les Français mais jamais leur grande expérience de colonisateurs consciencieux et humains. Quand, après étude, une conquête apparaît amortissable et rentable, ils ne tergiversent plus, se souviennent de leurs missions d'instruire, de soigner, de christianiser. Ils les proclament haut et passent immédiatement à l'action. (*En attendant* : 16).

Par trahison et avec l'aide des ethnologues, profitant d'une fête traditionnelle, les troupes françaises « encerclent et cueillent les guerriers désarmés » (*En attendant* : 17). Tchao (père de Koyaga) oppose « une résistance de fauve ». Il est mis aux fers et meurt au fond d'un cachot (*En attendant* : 18) : « L'image de mon père en agonie, en chaînes, au fond d'un cachot [...] hantera mes rêves [...] je deviendrai cruel, sans humanité, ni concession quelconque. Termine Koyaga. » (*En attendant* : 20).

---

<sup>3</sup> Kourouma se souvient du fameux roman de Ferdinand Oyono (1956), *Le vieux nègre et la médaille*.



L'histoire bégaie, ce qui n'advient pas seulement dans les contes, et le fils de Tchao, déjà révolté, revit l'expérience du père. Koyaga, lui aussi champion de lutte et maître chasseur, devient « tirailleur sénégalais » nouvelle formule, en Afrique, au Vietnam et en Algérie. À son tour, une fois rapatrié, il se voit rejeté, victime de l'« ostracisme » et jeté en prison : « Le président de la République ne voulait pas des paléos mercenaires qui avaient passé toute leur vie de soldats de fortune à guerroyer contre la liberté des peuples colonisés. » (*En attendant* : 74).

L'impact de l'aventure des « tirailleurs sénégalais » ne peut être sous-estimé. À des groupes de « guerriers » institutionnalisés, et à des peuples vivant en état de guerre depuis des siècles<sup>4</sup> (voir le cas du Dahomey dans *Doguiçimi* de Hazoumé (1938)), elle a apporté des moyens modernes, c'est-à-dire beaucoup plus efficaces, de guerre, tout en brouillant les règles traditionnelles devenues caduques sans les remplacer par autre chose que « la politique du ventre ».

Elle a aussi généré d'intenses frustrations quand les « héros », de retour au pays, ont été méconnus et rejetés avec méfiance. Cette situation intensément ambivalente et non maîtrisable a provoqué de multiples cas de folie : le tirailleur fou est un personnage type des premiers romans africains. On peut considérer que la frénésie despotique de Koyaga (et des dictateurs africains qui ont été – et sont – souvent des militaires) est aussi une forme – mais bien plus dangereuse parce qu'elle est associée au pouvoir – de délire et de folie.

Cet ensemble de leurres, de transgressions et de frustrations explique le premier coup d'État monté par Koyaga et son accès rapide au pouvoir absolu.

### **L'usage de la ruse : les métamorphoses revisitées**

Le premier coup d'État est raconté comme une histoire de chasseur : l'ancien président est un adversaire de taille, un « grand sorcier » (*En attendant* : 86). Le combat se déroule en une succession de ruses et de métamorphoses. Koyaga se change en coq blanc (*En attendant* : 84), aveugle les gendarmes, devient oiseau nocturne (*En attendant* : 90), fourmi, aiguille, tandis que le président s'échappe

---

<sup>4</sup> J.-F. Bayart parle de « permanence de la guerre » (1997 : 70).

en tourbillon de vent (*En attendant* : 93) et Koyaga ne l'emporte que grâce à « une flèche dotée d'un ergot de coq empoisonné » qui seule pouvait « annihiler le blindage magique du super-initié » (*En attendant* : 94). Ainsi, les rites de la chasse sont transférés à la chasse à l'homme, tandis que s'instaure une confusion entre sorcellerie et pouvoir politique qui va créer un « État sorcier » d'une remarquable efficacité.

Le récit de la dictature devient une litanie des horreurs, rythmée « deux ou trois fois par an » (*En attendant* : 352) par des attentats auxquels le « guide suprême » échappe toujours « miraculeusement » grâce, dit-on, à ses fétiches : un Coran et une météorite, et à leurs détenteurs : sa « maman » et son marabout, talismans et féticheurs si puissants que tous les autres « pères de la nation » les lui envient.

Magie, masques et métamorphoses sont encore des motifs du baroque. La contamination des deux mondes construit un univers sans aucun repère fixe. La valorisation de la ruse est commune aux deux « cultures ». Au renard des contes européens répondent le lièvre, l'araignée ou l'enfant malin des contes africains : des « décepteurs » ou *tricksters*. J.-F. Bayart écrit :

[...] l'administration coloniale a toujours, en réalité, été indirecte et a reposé sur une fonction de médiation exercée par des élites autochtones. À ce titre, elle a été une formidable expérience historique de tricherie, de double jeu, de trahison – ce que les anthropologues appellent euphémiquement « les malentendus opératoires » sur lesquels reposait l'occupation européenne – une extraordinaire école, également, de débrouillardise... (Bayart, 1997 : 72-73).

Ainsi se sont conjuguées les leçons de cynisme en un amalgame malfaisant. Koyaga entame son règne par un « voyage purificateur », « à l'école des maîtres de l'autocratie » (*En attendant* : 172), ses voisins et « confrères ». Le récit de ce parcours édifiant occupe toute la veillée IV (au centre du livre) et une centaine de pages. Chacun fait part au nouveau venu de ses recettes de despotisme : il s'agit toujours d'apprendre à devenir « marchand en gros de mensonges » (*En attendant* : 192), comme le rusé Tiékoroni, car « la politique est illusion pour le peuple. [...Elle] ne réussit que par la duplicité. » (*En attendant* : 261).

### **Le désordre légitimé**

Ils lui enseignent aussi à « faire le choix du bon camp » (*En attendant* : 191). Pour se maintenir, les régimes dictatoriaux ont besoin du soutien politique (et militaire, parfois) et de l'aide économique de l'Occident. Se manifeste une autre forme, paradoxale, de « renversement du monde » et de leurre généralisé. Kourouma souligne ce « mensonge » en écrivant que de Gaulle, comparé à « un vieux caïman » (*En attendant* : 73), était parvenu à « octroyer l'indépendance sans décoloniser » (*En attendant* : 76).

C'est l'époque de la « guerre froide », et l'Occident soutient les dictateurs africains considérés comme « remparts » contre « le communisme international » en fermant les yeux sur toutes les exactions, malgré « la criminalisation de l'état » et tous les abus parfaitement connus : assassinats, emprisonnements, torture. Le pire des désordres est baptisé « ordre » et l'on baigne dans de grotesques mascarades.

Ainsi la catégorie africaine de « père de la nation » apparaît-elle comme un enfant monstrueux de la rencontre dévoyée entre l'Afrique et l'Occident.

Or ce qui pouvait encore passer, au moins sur le plan des mots, pour un ordre – si pervers fût-il – s'écroule en même temps que la fin de la guerre froide.

À la fin du roman, tout le système bien rodé commence à s'effondrer. La veillée V a comme thème « la trahison » et la veillée VI cette idée que « tout a une fin » (*En attendant* : 306).

Pendant les fêtes du trentième anniversaire (*En attendant* : 309), tout se dérègle. Les instances internationales jusqu'alors toujours disposées à prêter de l'argent, FMI, Banque mondiale (*En attendant* : 309), posent désormais leurs conditions : un programme économique « d'ajustement structurel », qui retombe sur les plus pauvres. La misère, occultée, refait surface et des forces rebelles nouvelles se manifestent :

Jusqu'ici les choses en République du Golfe avaient été bipolaires et limpides; tout se traitait, se combinait, se jouait entre deux partenaires. Le pouvoir autoritaire et le peuple résigné [...] C'est ce

vis-à-vis de près d'un demi-siècle qui prit fin avec l'apparition d'un troisième danseur dans le cercle [...] Ce troisième partenaire possède plusieurs noms : jeunesse perdue, régiment des déscolarisés, désœuvrés, pickpockets, cambrioleurs [...] Nous les appellerons bilakoros<sup>5</sup>, déscolarisés ou lanceurs de pierres. (*En attendant* : 325).

Mais quand Koyaga, muni de leurs tracts, cherche à démontrer que les mouvements de révolte étaient fomentés par « le communisme international », il n'y a plus aucune réaction, aucun écho : « La guerre froide était morte, bien finie. [...] Le mur de Berlin s'était écroulé ainsi que le monde communiste<sup>6</sup>. La guerre froide s'en était allée. » (*En attendant* : 330).

Il faut agir autrement et entamer, au moins en apparence, le « processus » de « démocratisation » réclamé désormais par l'Occident comme contrepartie de l'aide. Koyaga convoque une conférence nationale et tente de « laisser pourrir la situation, car « l'éléphant ne se décompose pas en un jour » (*En attendant* : 336).

La conférence piétine et « pendant six mois, les délégués se défoulèrent en mensonges vengeurs » (*En attendant* : 342) contre le dictateur, pour finir par voter sa destitution. Mais le pays est devenu « exsangue », en proie à un extraordinaire « chaos », aggravé par « l'insurrection et toutes les malédictions qui ont suivi » (*En attendant* : 344). On célèbre quand même, par une grande fête, « la nouvelle ère de liberté, de fraternité, de respect de la personne humaine qui s'ouvrirait » (*En attendant* : 346).

Mais l'armée se rebelle et restitue le pouvoir à Koyaga (*En attendant* : 348). Répression et « émasculations » recommencent de plus belle. Jusqu'à un dernier attentat auquel Koyaga échappe une nouvelle fois.

Cependant, quand il débarque pour démentir les nouvelles fausses de sa mort, c'est « l'apocalypse ». Les chasseurs, descendus des montagnes du Nord pour les funérailles de Koyaga, rencontrent les animaux sauvages chassés de la réserve par l'incendie. De folles énumérations, sur une page entière, décrivent la panique, « le fouillis indescriptible » (*En attendant* : 357).

---

<sup>5</sup> « Bilakoro » : jeune homme non encore circoncis ni initié.

<sup>6</sup> Chute du mur de Berlin : 1989.

L'histoire racontée s'achève, après un énième accident auquel Koyaga a survécu grâce à un énième « miracle », par une mêlée apocalyptique :

[...] entre l'aéroport et les flammes, dans toute la plaine, régnait une confusion indescriptible dans laquelle bêtes, chasseurs et braconniers se pourchassaient, se combattaient et se tuaient. [...] Le fouillis était indescriptible [...] des milliers de chasseurs, des milliers de paysans braconniers, des milliers d'animaux à pattes, de reptiles, d'oiseaux dans une mêlée, dans un combat impitoyables. Et, à l'horizon, au fond, un gigantesque incendie obstruant le ciel, voilant les montagnes. (*En attendant* : 356-357).

Le chaos a atteint une dimension telle que même les mensonges ne peuvent plus le changer en « ordre ». Koyaga joue alors sa dernière carte en confiant son sort aux pouvoirs du récit : le *donsomana*, geste purificateur et solennel, est enclenché pour retrouver les talismans et le pouvoir perdus.

Aussi le récit traditionnel oral est-il doté de pouvoirs puissants, car magiques. Mais ces pouvoirs sont-ils transférés au roman, récit écrit et importé?

### **La forme du cercle**

La réponse paraît d'abord négative, car la forme qui structure ce roman, sur tous les plans, est le cercle. Ce cercle se manifeste déjà dans le titre, répété à la toute dernière page : « Car vous le savez, vous êtes sûr que si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et vous plébisciteront. » (*En attendant* : 358).

« Vous », à qui s'adresse ce discours et, plus largement, tout le discours du roman, c'est Koyaga, le dictateur cruel et sauvage dont tout le livre vient de raconter l'histoire et de dénoncer les crimes.

La forme du cercle – devenu « cercle vicieux » – ne suggère-t-elle pas que le pouvoir dictatorial est un engrenage infernal dont on ne pourrait jamais sortir (même par le « vote »)? Le cercle se referme à tous les niveaux de la construction du roman.

### La forme du *donsomana*

La « geste purificateur » fournit à Kourouma une « forme » très riche qui permet une forte condensation de significations.

Forme orale traditionnelle (dit Kourouma), elle rattache le texte à l'« oraliture ». Mais écrite, elle se transforme en livre se désignant (en lettres rouges sur la couverture) comme « roman », ce qui la situe dans un tout autre cadre. Choisir de plier l'écriture à la structure de ce « chant de chasseur », c'est la placer dans l'ambivalence et la tension.

Le *donsomana* est aussi une forme théâtrale. La transposer dans un roman, c'est mettre en œuvre une autre condensation, celle des genres. Les premières pages mettent en place un lieu scénique : « sous l'apatame du jardin de votre résidence »; un moment : « c'est bientôt la nuit »; des spectateurs : « les sept plus prestigieux maîtres [...] chasseurs assis en rond et en tailleur, en tenue de chasse : bonnets phrygiens, cottes auxquelles sont accrochés de multiples gris gris, petits miroirs et amulettes », avec, au centre du cercle, Koyaga et son « ministre de l'Orientation » Maclédio; et les « acteurs », conteurs, le « sora », griot de chasseurs, et son « répondeur », le bouffon cordoua. « Accoutré dans un costume effarant » et doté du droit de dire n'importe quoi, le cordoua suggère un aspect carnavalesque, autre signe du « monde à l'envers ». Tandis que la théâtralisation renvoie, encore, au baroque.

Le *donsomana* permet aussi une construction en six veillées, subdivisées en vingt-quatre séquences, scènes, tableaux ou chapitres.

### Les pouvoirs du récit

Le livre, qui représente (par écrit) la récitation de la geste, se trouve donc encore enfermé dans un autre cercle, temporel celui-là : comme un serpent qui se mord la queue, le récit (le début du chant) et le livre commencent quand l'histoire est terminée. Le temps raconté est donc déjà clos : il ne peut y avoir aucun suspense, aucune attente, sauf celle même du résultat de l'acte magique, de l'effet du *donsomana*. Ce temps circulaire correspond à l'une des formes dominantes du « temps social » en Afrique : une forme cyclique.

À ce grand cercle qui enferme le roman dans la boucle du *donsomana*, répondent six boucles englobées et plus petites : celles des six veillées qui structurent la longue récitation de la geste purificatoire et subdivisent le roman en six parties. Et comme « il faut dans tout récit, de temps en temps, souffler » (*En attendant* : 20), les six veillées se subdivisent à leur tour en vingt-quatre séquences (ou séances) de récitation, qui composent vingt-quatre scènes ou chapitres.

Chaque séance commence par une interjection (le plus souvent adressée au « destinataire principal », le président dictateur : « Ah, Koyaga ») et s'achève par trois proverbes autour d'un même thème. Le premier de ces trois proverbes est repris (dans la table des matières seulement) comme « titre » du chapitre suivant. L'énonciation se présente donc sous la forme circulaire, mais dynamique, de spirales sans fin. Ainsi se trouve renforcé l'effet de cercle vicieux, de situation qui se déroule sans changer, qui tourne en rond.

De plus, le récit ne suit pas l'ordre chronologique. Le « temps social » (celui que Benveniste nomme « le temps chronique ») est (ou était?) souvent cyclique, en Afrique<sup>7</sup>, qu'il soit rythmé par le retour des saisons et des récoltes ou par les fêtes rituelles qui en dépendent le plus souvent. En accord avec cette grande « forme » prégnante, le récit de Kourouma se modèle aussi sur une temporalité circulaire. Globalement, bien sûr, le roman suit l'ordre du déroulement du *donsomana* : le livre est donc largement chronologique. Mais si l'on considère la relation entre ce « récit » et l'histoire racontée – celle des trente années du pouvoir de Koyaga – plus d'ordre chronologique. Dans l'ensemble, il s'agit d'une vaste rétrospection qui commence avec la fin (annoncée) de la dictature et récapitule toute la biographie du tyran. Mais cette « biographie » elle-même est racontée en une série de boucles capricieuses (dont je ne peux rendre compte dans le détail ici). Chaque événement, chaque personnage déclenche une nouvelle boucle narrative. Et, comme il n'y a presque pas de dates, donc peu de repères à l'occidentale, le temps n'avance jamais sans reculer, et le lecteur se trouve ballotté dans cette temporalité mouvante et troublante.

---

<sup>7</sup> Lire le chapitre très éclairant de Jean ZIEGLER, « Le temps social africain » (1971 : 181-233).

### **Le cercle magique : « planter la fin de la bête dans son commencement »**

La forme du cercle se reproduit encore sur le plan diégétique, d'une façon à la fois grotesque et sanglante, avec une signification magique qui, encore une fois, dénie les distinctions entre animaux et humains.

Un geste rituel est, en effet, récurrent dans le texte. Il apparaît pour la première fois dans le récit des exploits du grand chasseur :

Pour annihiler, éteindre tous ses puissants *nyamas* de monstre<sup>8</sup>, Koyaga trancha sa queue et l'enfonça dans sa gueule [...]

— En plantant la fin de la bête (sa queue) dans son commencement (sa gueule), tous les *nyamas* étaient condamnés à rester, à continuer à tourner en circuit fermé dans les restes de la bête », explique Macléδιο. (*En attendant* : 65-66).

La même action conjuratoire est répétée pour chaque animal tué, avec une progression : la panthère, le buffle, l'éléphant, le caïman. Plus que tué, l'animal a été vaincu dans un combat magique, où chacun se défend par une suite codée de métamorphoses.

Mais surtout, le geste est repris pour les hommes : « émasculés », morts ou vifs (*En attendant* : 94, 109, 112, 169, 254, 265), « le pénis et les bourses enfoncées dans la gorge », les adversaires sont deux fois tués et leurs esprits mis dans l'incapacité de tourmenter leur bourreau :

C'est l'émascultation rituelle. Toute vie humaine porte une force immanente. Une force immanente qui venge le mort en s'attaquant à son tueur. Le tueur peut neutraliser la force immanente en émasculant la victime (*En attendant* : 94).

Il ne s'agit plus, comme dans les récits traditionnels des chasseurs, de hisser l'animal au rang humain, mais, au contraire, de traiter les hommes comme des animaux. Par là, le chasseur outrepassé les lois de la chasse, brouille les frontières, dérègle les pouvoirs et sème le désordre et le chaos. Par là aussi, il se change lui-même en « bête sauvage » (et le nom de « lycaon » le montre bien).

---

<sup>8</sup> « Nyama » : force vitale.



Quand Koyaga lui-même ne se charge pas de la mutilation, ce sont ses « lycæons<sup>9</sup> », « avides de sang et d'alcool » (*En attendant* : 169). Cette garde présidentielle terrifiante est l'un des principaux auxiliaires du pouvoir tyrannique. Elle prend racine dans les solidarités et les conflits ethniques : « [...] tous les membres de la garde présidentielle devaient être issus de votre clan. Ils ne devaient entrer dans ce corps qu'après avoir contracté avec vous un pacte de sang dans le bois sacré. » (*En attendant* : 256).

Déviations de la confrérie des chasseurs, elle dérive aussi des « redoutables associations des hommes-panthères », à la fois « redresseurs de torts » et « tueurs rémunérés » (*En attendant* : 43), dont l'existence reste partout attestée. J.-F. Bayart écrit :

Les confréries d'initiés fleurissent dans certaines sociétés lignagères, par exemple sous la forme d'associations d'hommes-lions, panthères ou léopards. Elles y représentent des contre-pouvoirs, soit légitimes, soit déviants, en s'adonnant alors au banditisme et au terrorisme politique. (Bayart, 1997 : 65).

Ainsi, le cercle manifeste des pouvoirs conjuratoires, mais utilisés à des fins dévoyées et maléfiques. La construction circulaire du roman le rend-elle complice de ces maléfices? Ne serait-elle pas plutôt une tentative d'exorcisme?

Si la récitation codée du *donsomana* est censée exercer un pouvoir puissant (et magique), son efficacité reste tout à fait incertaine : le livre s'achève avant le succès ou l'infortune du remède magique. Et le chant purificateur pourrait tout aussi bien entamer un autre cycle : « Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le *donsomana* purificateur, notre *donsomana* » (*En attendant* : 358).

Ainsi « l'afropessimisme » paraît bien l'emporter sur le plan diégétique qui montre l'Afrique tournant dans l'inférieur cercle vicieux du chaos dominant.

Sur le plan énonciatif, on pourrait interpréter autrement le roman, comme un effort pour s'opposer au chaos du monde, non seulement en lui donnant une forme – car cette forme, celle du cercle, reste assez désespérée –, malgré son effort conjuratoire, mais surtout en transférant, en somme, les pouvoirs magiques du *donsomana* sur le

---

<sup>9</sup> Lycaon : sorte de chien-hyène (chacal, loup).

livre lui-même, devenu à son tour récit purificateur et magique, cérémonie d'exorcisme.

Le roman tente ainsi de conjuguer les pouvoirs magiques du récit oral traditionnel, qu'il reproduit, et les « charmes » (magiques aussi) de la poésie occidentale.

Mais il ajoute encore, à ces charmes, le recul et la distance d'une ironie sarcastique corrosive. Il ne « dénonce » pas : il ridiculise et rend grotesque. Il n'est pas sûr que la parole libérée soit efficace contre le chaos du monde; mais il est sûr que tous les pouvoirs despotiques la redoutent et qu'elle est salvatrice pour l'esprit qu'elle empêche de succomber à la folie. Le livre de Kourouma n'est-il pas un excellent témoignage de cette nouvelle libération de la parole africaine?

**« Savane noire comme moi, feu de la Mort qui prépare la re-naissance »**

Un épisode mystérieux, situé au centre du livre, semble mettre en abyme les pouvoirs de la poésie. Or le roman de Kourouma, traversé d'un souffle épique, rythmé comme un chant par des proverbes, des échos et des répétitions, n'est-il pas, à sa manière, un poème?

L'épisode fait partie de la troisième veillée, qui a raconté l'épopée rocambolesque de Maclélio, avant qu'il ne devienne ministre de l'orientation de Koyaga. Un beau vers de Senghor, cité cinq fois en quelques pages, avait servi de mot de passe entre Maclélio et Nkoutigui, l'homme en blanc, dictateur de la République des Monts, qui avait choisi, un peu malgré lui, le camp du « socialisme » et qui, bien qu'aussi « cruel, mégalomane, exalté, tribalque, sadique » (*En attendant* : 164) que ses confrères de l'autre camp, se voulait écrivain et poète et surtout, il « avait la foi en la parole et en l'homme, au Nègre en particulier » (*En attendant* : 163).

Le vers de Senghor est tiré (mais le roman ne le dit pas!) du « Chant de l'initié », dans les *Nocturnes* : « Savane noire comme moi, feu de la Mort qui prépare la re-naissance. » (Senghor, 1984 : 194).

C'est un chant très symbolique de liberté et d'espoir que Macléδιο avait opposé aux « pensées du dictateur » (*En attendant* : 160), comme son poème préféré. Certains tyrans seraient-ils sensibles à la poésie? En tout cas, la communication poétique sauve la vie à Macléδιο déjà devant le peloton d'exécution (*En attendant* : 161), puis lui rend sa liberté. Il est vrai que la veillée se conclut sur le fatalisme d'un proverbe : « Celui qui doit vivre survit même si tu l'écrases dans un mortier. » (*En attendant* : 168).

Cet épisode reste obscur, car Macléδιο ne dit pas tout. Mais le jeu intertextuel, explicite pour cette unique fois dans le livre, invite à croire aux pouvoirs du verbe et de la littérature.

Le pari même de ce roman est l'espoir qu'il laisse entrevoir, malgré l'apocalypse, à la fin. Le dernier mot est laissé aux proverbes réconfortants. La dernière veillée a pour thème : « Tout a une fin ». Même le chaos? Thème soutenu par les proverbes : « Il n'y a pas qu'un jour, demain aussi le soleil brillera. » (*En attendant* : 309) ou encore : « Au bout de la patience, il y a le ciel. » (*En attendant* : 358). Et le livre se clôt sur un dernier proverbe : « La nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver. » (*En attendant* : 358).

**Madeleine Borgomano** : Professeur de littérature à l'Université d'Aix-en-Provence, elle est l'auteur de plusieurs livres sur Marguerite Duras et M. G. Le Clézio, de deux livres sur Ahmadou Kourouma, *Le « guerrier » griot* (Paris, L'Harmattan, 1998) et *Des hommes ou des bêtes* (Paris, L'Harmattan, 2000) et de nombreux articles sur la littérature contemporaine française et francophone.

### Références

ACHEBE, Chinua (1958). *Things Fall Apart*, Londres, Heineman; en français : (1966). *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence africaine.

BAYART, Jean-François, Stephen ELLIS et Béatrice HIBOU (1997). *La criminalisation de l'État en Afrique*, Bruxelles, Complexe.

BRECHT, B. (1941). *La résistible ascension d'Arturo Ui*, LIEU, MAISON?

FALGAYRETTE-LEVEAU, Christiane (1998). « Introduction », Catalogue de l'exposition *Chasseurs et guerriers*, Paris, Dapper.

HAMON, Philippe (1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette (coll. « Université »).

Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde? 83

HAZOUÉMÉ, Paul (1938). *Doguiçimi*, Paris, Larose.

KOUROUMA Ahmadou (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.

– (1990). *Monnè, outrages et défis*, Paris, L'Harmattan.

– (1970). *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

OYONO, Ferdinand (1956). *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard.

PASCAL, Blaise. RÉFÉRENCE?

ROUSSET, David (1954). *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti.

TAPIÉ, V. L. « Le Baroque », *Encyclopaedia Universalis*, ANNÉE? ÉDITEUR?.

ZIEGLER, Jean (1971). *Le pouvoir africain*, Paris, Seuil.

SENGHOR, Léopold Sedar (1984 [1961]). « Nocturnes », dans *Poèmes*, Paris, Seuil.

**Nathalie COURCY**

## *Le goût des jeunes filles* de Dany Laferrière : du chaos à la reconstruction du sens

**Résumé** : Cet article analyse la structure de la représentation du politique, de la société et du récit dans *Le goût des jeunes filles*, quatrième roman de Dany Laferrière. En quoi la désorganisation des événements racontés et de la narration elle-même symbolise-t-elle l'indicible chaos des dictatures haïtiennes et le désordre social du continent américain? Surtout, de quelle façon le récit du personnage de Dany reconstruit-il le sens de l'existence et quelle orientation donne-t-il à l'avenir? Le chaos, la folie, tout ce qui dépasse ou détruit la norme, ancrent l'œuvre fictionnelle dans une tentative de réorganisation du réel et de l'imaginaire.

Dany Laferrière, désordre, Haïti, *Le goût des jeunes filles*, narration, organisation du sens, politique, société

Depuis l'accession de François Duvalier au pouvoir en 1957, Haïti a été bouleversée par des coups d'État et des dictatures ainsi que par l'exil forcé de ses intellectuels. Pourtant, la population n'a jamais interrompu sa quête de démocratie. On peut observer ce mouvement constant vers la liberté dans la vie et l'œuvre littéraire de Dany Laferrière. Exilé en 1976 à cause du danger qui le guettait, Laferrière s'est réfugié à Montréal puis s'est installé à Miami. Entre 1985 et 2000, il a publié dix livres qui constituent, selon Louis-Bernard Robitaille, un « cycle romanesque aux dimensions complètement folles » (Robitaille, 2000 : B3). Ses fictions déjouent les autorités haïtiennes, mais aussi les attentes et les normes universelles en matière de littérature. Nous allons nous pencher sur *Le goût des jeunes filles* (1992<sup>1</sup>), dans lequel on découvre l'indicible politique, le chaos social et l'éclatement du récit qui caractérisent l'écriture de Laferrière. Plutôt que d'aboutir à l'image anéantie et décomposée d'Haïti, *Le goût des jeunes filles* reconstruit le sens de l'existence et de l'histoire.

---

<sup>1</sup> Toutes les références à cette œuvre ne comprendront que le numéro de la page.

### **L'indicible politique**

Dans *Le goût des jeunes filles*, la fiction et la réalité historique coexistent en permanence. Quoique parcellaires, les allusions à l'histoire haïtienne et aux incohérences politiques caractérisent les aventures du personnage de Dany, que l'on peut considérer comme l'homonyme romanesque de l'auteur.

L'histoire du roman se situe dans deux contextes spatiotemporels précis, dont le choix se justifie par l'importance des événements historiques qui leur sont associés. Le roman débute à Miami en 1991, année où le président Aristide, démocratiquement élu, est renversé par un coup d'État et doit s'exiler. L'auteur superpose à la situation haïtienne le désordre américain dans lequel sont coincés Dany et ses tantes. À ce propos, tante Raymonde commente : « Satan s'est emparé de l'âme de ce pays, ô Babylone, trois fois Babylone, quand est-ce que cette épreuve va prendre fin? » (12). Des États-Unis, nation si puissante, ne subsistent que les ruines et le dérèglement des pouvoirs. C'est dans ce contexte américain de démesure et de désorganisation que le personnage de Dany écrit, filme et réalise le scénario qui constitue le cœur de l'histoire (33). Le film, intitulé « Weekend à Port-au-Prince », se déroule dans la capitale haïtienne en 1971, au cours d'une fin de semaine qui se termine par la mort de Duvalier père. L'annonce de ce décès, qui provoque des « chuchotements » et des « cris étouffés » (206), est le seul événement historique précis que mentionne le narrateur. La construction en sourdine de l'ambiance d'angoisse massive et d'aliénation des droits populaires confirme la crainte de dire le politique et augmente l'impression de névrose qui émane du roman.

Plutôt que d'inscrire le politique dans le texte, Laferrière le fait transparaître à travers ses conséquences sur les personnages de l'histoire. À la suite d'une mauvaise blague de son ami Gégé, le protagoniste est convaincu que les tontons macoutes, ou marsouins, le poursuivent pour l'emprisonner et le torturer à Fort Dimanche. Pour échapper à ces « cafards en lunettes noires » (173), Dany se réfugie chez sa voisine Miki, qui accueille déjà cinq jeunes prostituées. La maison de Miki devient aussi un asile pour Dany, au double sens de refuge et d'institution pour les personnes déséquilibrées. La peur incontrôlable ressentie par Dany à l'égard des Volontaires de la Sécurité nationale teinte l'histoire d'une atmosphère malsaine. Dany

voit les tontons macoutes partout, en chaque homme et dans chaque endroit. Son délire paranoïaque s'intensifie à la fin du roman, au moment où il doit quitter l'abri fourni par Miki :

Peut-être qu'aujourd'hui c'est mon dernier jour. Je vois les marsouins. Ils arrivent. Ils encerclent la maison. Ils en veulent à ma peau. Je me touche pour voir si je suis encore entier. Ils vont m'avoir. Ce n'est qu'une question de temps. Le compte à rebours. Déjà. Depuis quand? Les voilà. Je me couche à plat ventre. J'essaie de ramper jusqu'à la fenêtre. Je me redresse doucement. Pourquoi cette panique maintenant? Je suis en sueur. Qu'est-ce qui m'arrive? Je dois me calmer. J'essaie. Mes mains tremblent. Je risque un œil. Où sont-ils? Où se cachent-ils (201)?

Les phrases saccadées, l'exagération du drame, les interrogations adressées à soi-même auxquelles répondent des énoncés incohérents, la réaction enfantine de l'homme de vingt ans<sup>2</sup> et les marques physiques de l'angoisse extrême prouvent que Dany est en plein délire. Suit une enfilade de débordements : « Crise de nerfs. Je jette tout par terre. Je suis en nage. Je continue le carnage. [...] Je déchire mes chemisettes. [...] J'arrache le scapulaire de mon cou. Je suis en rage. Rien ne résiste à ma fureur de tout détruire » (205). L'intensité de cette scène est le point culminant de la folie angoissée de Dany. Terrassé par sa propre peur et par l'inconscience de Gégé, Dany saccage tout avant de se ressaisir. Le retour à la raison et surtout le temps écoulé entre le moment de l'histoire et celui de la narration permettent au protagoniste d'approfondir sa réflexion relativement aux événements absurdes vécus au cours de cette fin de semaine d'isolement.

La mise en scène du politique à travers le contexte historique et les effets pervers de la dictature révèle les tensions aliénantes d'un système qui force les êtres à se cacher et même à s'exiler, comme c'est le cas du père fictif du personnage de Dany et du père réel de l'auteur. Dans un pays où il n'y a « que des marsouins et des zombies [et où t]ous les vrais hommes sont au cimetière » (161), le politique est signe d'angoisse et de silence forcé.

### **Le chaos social**

Le climat de tension et de non-dit du *Goût des jeunes filles* intensifie le déséquilibre et l'hétérogénéité qui caractérisent la société qui

---

<sup>2</sup> Le film se déroule en 1971, vingt ans avant la narration première, dans laquelle Dany affirme qu'il approche quarante ans (11, 25).

évolue autour de Dany. La micro-société du roman est divisée en deux clans : dès la dédicace et tout au long du texte, la priorité est accordée à la gent féminine<sup>3</sup>, alors que le personnage principal et son acolyte Gégé sont de jeunes hommes.

La partie féminine de la société est elle-même séparée entre les femmes, tantes et mère de Dany, et les six filles avec qui Dany vit sa fin de semaine de réclusion. Dans les deux cas, l'exagération et l'incessant mouvement sont à l'honneur. Le livre commence par une conversation quelque peu étourdissante entre Dany adulte et tante Raymonde. En quelques minutes, celle-ci discute de politique, des hommes, d'une fusillade, du travail, de la situation aux États-Unis et du livre de son neveu Dany, et tout cela en faisant du ménage « dans sa minuscule chambre pleine à craquer d'objets hétéroclites » (12). Peut-être est-ce cette façon de tout faire et de tout dire en même temps qui amène Dany à dire qu'« aucun être humain normalement constitué ne peut affronter tante Raymonde plus d'une fois par semaine » (11)! Tante Raymonde, à travers son comportement excessif et sa mobilité extrême, reflète l'image des autres femmes de la famille. Depuis la maison de Miki, Dany observe le va-et-vient continu des femmes, imagine leurs dialogues, où chacune défend son opinion sur l'absence inexplicée de Dany. La mère, qui « tient en quelque sorte le destin du monde entre ses mains », selon les dires de Dany (23), devient tout à coup angoissée. Tante Renée s'offusque d'entendre les autres considérer Dany comme un homme. Tante Ninine est convaincue qu'il se trouve avec une prostituée et tante Raymonde essaie de calmer tout le monde. Chaque fois que les femmes apparaissent dans l'histoire, elles donnent à celle-ci des airs de tour de Babel. Le mélange de leurs paroles et de leurs opinions, l'expression cacophonique d'une angoisse euphorique qui frôle la démence, l'impossibilité de rester immobiles ou silencieuses et l'environnement physique des femmes sont autant de preuves de leur participation à un univers chaotique et mouvant.

L'image des filles démontre aussi le dérèglement des normes sociales. Les six filles vivent dans un univers parallèle au monde connu. Elles se prostituent toutes pour des raisons particulières. Choupette est incapable de ne pas parler de sexe pendant plus d'une minute et avoue se prostituer pour venger sa mère maltraitée par les hommes. Miki a une relation stable avec un homme qui lui donne tout ce qu'elle veut. Pourtant, elle ne se permet pas le « luxe

<sup>3</sup> Adressée aux « hommes de [l]a lignée » de l'auteur, la dédicace se termine par « Pardonnez-moi de le dire ici : seules les femmes ont compté pour moi » (10).



d'être fidèle » (188). Marie-Michèle vend son corps pour payer ses études de médecine. Marie-Flore, enceinte à quatorze ans, fait semblant de se faire violer pour exciter ses partenaires. Pasqualine, quant à elle, se sert de Frank, un marsouin agressif, pour obtenir des informations sur son frère emprisonné. Et Marie-Erna affirme haut et fort qu'elle se prostitue parce qu'elle aime ça : « j'aime baiser... j'aime râler... j'aime les hommes qui me font japper comme une petite chienne » (169). Dans tous les cas, les filles défendent leur supériorité par rapport aux hommes, sur lesquels elles détiennent un pouvoir incontestable. Que ce soit Papa ou Frank, qui ont eu des relations sexuelles avec presque toutes les filles, ou même Dany, qui subit un cours pratique de relation sexuelle (120), les hommes leur sont totalement soumis. En plus de révéler un certain renversement de la hiérarchie entre les hommes et les femmes et entre les prostituées et leurs clients, la mise en scène des six filles illustre avec force le dérèglement social à travers les relations qu'elles développent entre elles et à travers leur environnement. Le lecteur a parfois l'impression que les filles agissent comme dans un cirque désorganisé : tout le monde entre et sort sans arrêt et sans permission, les odeurs, les cris et les sentiments se mélangent. Les filles forment une « horde de pillardes » (103) et ne laissent derrière elles que des tas de corsages, de sous-vêtements, d'accessoires de maquillage, des montagnes de vaisselle, des cendriers remplis de mégots et des lieux dévastés qui ressemblent « à une ville côtière après un cyclone » (150). Comme l'appartement de tante Raymonde, l'espace des filles est anéanti par le mouvement, l'excès et l'impossibilité d'y trouver le silence et le calme. Au milieu de cet univers chaotique, les filles créent un système de gestes de tendresse et de marques d'affection mutuelle. Cette solidarité se concrétise à la fin du récit lorsque les filles se rendent compte qu'elles ont toutes couché avec les amants des autres. Les liens de l'ensemble étant plus solides que les différences, l'unité du groupe est maintenue. Les codes sociaux représentés à travers les personnages féminins forment le ciment d'un monde fondé sur une logique inhabituelle, mais cohérente. Malgré les excès représentés par les personnages, la société illustrée dans le roman est construite comme un groupe soudé et organisé.

Au centre du scénario évoluent Dany et Gégé, âgés d'une vingtaine d'années. D'un côté, Gégé joue le rôle du voyou qui entraîne le sage garçon dans des jeux qui frôlent toujours plus l'inconscience et

la folie. Par exemple, il fait manger de la viande remplie de vitre à un chien pour pouvoir voler une copie d'examen qu'il n'a même pas l'intention de faire (46-47). Les actions de Gégé apparaissent comme abusives et inexplicables. Contrairement à Dany et à la majorité des Haïtiens de cette époque, Gégé ne craint pas les tontons macoutes. Il les défie, contourne leurs lois, provoque leur déchaînement, comme à l'occasion de la blague qui force Dany à se cacher. Un soir, Gégé sort d'un bar en criant à Dany qu'ils doivent s'enfuir. Il lui montre des testicules ensanglantés et lui dit qu'il les a arrachés à un tonton macoute qui en voulait déjà à Dany. Ce n'est qu'à la fin du roman que Gégé explique de façon innocente que le sang n'était que de l'encre et que les testicules n'étaient en fait qu'un bout de bois. Devant l'inconscience débile de Gégé, et devant sa propre réaction exagérée, Dany est victime d'un accès de délire qui dégénère en crise de nerfs.

Pourtant, tout au long du roman, Dany apparaît parfaitement équilibré au milieu d'une jungle de personnages déroutants et déroutés. Malgré les filles qui se dévergondent devant ses yeux naïfs, le personnage de Dany reste calme et silencieux. Il observe, apprend, mais réagit peu : « Je me fais invisible dans mon coin. Celui qui voit mais qu'on ne voit pas. Mon plus vieux rêve. Ne plus être vu des autres » (156) dit-il. Le personnage romanesque de Dany devient de plus en plus une allégorie de l'écrivain Laferrière. Quoi qu'il advienne autour de lui, le personnage de Dany reste fidèle à son rôle d'observateur et de conteur. Il rapporte le réel sans le juger, en inscrivant, dans sa narration, l'atmosphère et les émotions associées au contexte fondateur du récit. L'histoire que Dany – et à travers lui Dany Laferrière – raconte le concerne directement, mais il centre son attention sur les personnages qui l'entourent et non sur lui-même. Même lorsqu'il a une relation sexuelle avec Marie-Michèle, qui décide de lui enseigner les grandes choses de la vie, le personnage de Dany la fait jouir comme elle n'a jamais joui, mais il ne fait, pourtant, aucun mouvement. Malgré son immobilité, « la machine à jouir s'est complètement déraillée » (185). Quoi qu'il fasse, Dany est contraint de vivre dans un univers de folie et de dérèglements. Contrairement aux personnages féminins et à Gégé, incapables de demeurer silencieux et immobiles, Dany incarne le calme, la réflexion et l'équilibre stoïque.

Pourtant, à la fin du roman, la pression du chaos extérieur est trop forte : Dany sort de lui-même, son mutisme craque de toutes parts et il succombe à une véritable rage de destruction. La scène de crise condense en une page la folie et le chaos révélés par la mise en scène des personnages et par leur évolution dans un environnement concentré de débauche, de désordre et de mouvement. Néanmoins, tout s'organise grâce à l'observation attentive et silencieuse de Dany.

### **L'organisation du récit**

La narration de Dany est, d'ailleurs, ordonnée et significative. Le récit rend les liens de cause à effet de manière claire et logique. Tout en superposant les genres littéraires, Laferrière trace efficacement le parcours des personnages.

Dès la première partie du roman, le narrateur introduit les personnages du scénario. Dany présente ses tantes et sa mère de façon réaliste, et se fait lui-même connaître comme un écrivain à la fin de la trentaine, qui lit son courrier dans le bain et qui rend régulièrement visite à sa tante (17-25). Cette séquence du récit permet aussi au lecteur d'établir le lien entre le personnage de Dany de trente-neuf ans qui réside aux États-Unis et celui de Dany à vingt ans qui habite à Port-au-Prince. L'appel de Miki, qui est de passage à Miami, permet d'introduire les autres personnages et suscite l'éveil de la mémoire de Dany. À la suite de sa conversation avec Miki, Dany développe l'idée de tourner un petit film à faible budget, sans acteur professionnel, avec une équipe réduite au maximum. Un tournage de trois jours. Caméra à l'épaule. Très amateur. En noir et blanc, naturellement. Uniquement pour [son] plaisir. Personne d'autre que [lui] ne verra ce film. [Il] le [passera] en séance très privée (un seul spectateur), quand [il sera] dans [son] bain<sup>4</sup>. Un jour de pluie, bien sûr (32).

---

<sup>4</sup> Pour Dany, la cuve de la baignoire et l'eau lui rappellent « la position du fœtus » : « Personne ne sait où je suis. Je suis en Amérique et c'est tout » (32). Il ajoute : « L'eau, la merveilleuse. Dans le grand débat qui oppose, depuis l'origine, l'eau au feu, j'ai toujours été du côté de l'eau. Je suis un être aquatique. Je reste un moment sans bouger. Je fais le mort. La noyade. Devenir un des éléments de l'eau. [...] Le monde lent de l'eau. La vie ronde. Je me réveille sans précipitation. J'ai eu peur d'un tel bonheur. Je m'enfonçais tranquillement dans un autre univers » (23). Comme la mère, l'eau protège contre le désordre extérieur, contre la douleur et contre la fin.

Cette plongée dans l'imaginaire et dans les souvenirs enfouis est séparée du reste du roman par le titre du film, par le générique qui présente les personnages, les lieux, la musique et les figurants et par la seule ligne du chapitre 10, « Silence, on tourne! » (32). Le scénario se mêle au genre romanesque affiché en première page. Toutefois, même si les dialogues sont nombreux, le scénario est construit comme un récit autobiographique, ce qui augmente la puissance du mélange générique. En effet, Dany, le créateur du scénario, affirme dans la première partie du livre qu'il « pense surtout à ce week-end terrible [qu'il a] passé chez [Miki], il y a près de vingt ans » (27). L'histoire de la fin de semaine chez Miki prend parfois des allures de fiction délirante, mais Dany la présente comme appartenant au passé réel. Même s'il produit une certaine confusion dans l'esprit du lecteur, qui ne distingue plus le réel historique et la fiction, le télescopage du personnage et de l'auteur oriente et organise le récit. En effet, l'auteur représente sa propre activité de récréation du passé à travers l'écriture du scénario à même le roman. Le mélange des genres et la confusion entre le personnage et l'auteur multiplient les symboles du récit en les organisant autour d'une réappropriation de l'histoire. En revisitant le réel à travers la fiction, l'auteur rend le parcours de son personnage d'autant plus significatif.

À ces passages à caractères cinématographique, romanesque et biographique se superposent des extraits de poèmes. Les scènes commencent toutes avec un extrait de l'œuvre de Magloire Saint-Aude en exergue, qui associe une signification aux événements racontés et qui comble le vide laissé par les non-dits du récit. Les réflexions provoquées par les écrits de Saint-Aude apparaissent dès la première partie, lorsque Dany ouvre le livre de poésie envoyé par sa mère (24). Dany et son propre reflet dans le miroir discutent de l'engagement du poète. « L'autre », c'est-à-dire le reflet de Dany, met en valeur l'amitié du poète pour Duvalier et son influence dans la naissance de l'engagement anarchiste des artistes. De son côté, Dany affirme que ses textes sont plutôt « à l'origine d'une prise de conscience nationale » (28) et que « l'œuvre de Saint-Aude est à l'opposé de sa pensée politique » (29). À travers ce dialogue qui emprunte à la schizophrénie<sup>5</sup>, Dany propose une réflexion sur l'art et l'engagement, qui est reprise tout au long du roman. La poésie permet à Dany de s'approprier le silence qui occupe la poésie de

<sup>5</sup> Magloire Saint-Aude (de son vrai nom Clément Magloire) a lui-même toujours revendiqué « son hermétisme et sa révolte », révolte qui se vit dans le « désengagement » (<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/magloire.html>).

Saint-Aude<sup>6</sup> et de trouver les mots pour nommer ses idées et ses sentiments. Dany n'affirme-t-il pas que « c'est la première fois qu'un être humain exprime ce [qu'il ressent] avec une telle précision » (162)? Mais surtout, la poésie de Saint-Aude tisse un lien entre le récit romanesque et le scénario, puisque l'exemplaire du recueil envoyé par la mère de Dany est celui que lui avait offert Miki à la fin de son séjour chez elle. Alors que le contexte politique avait provoqué la fuite de Dany à vingt ans, la poésie de Saint-Aude ramène le personnage de trente-neuf ans vers son passé. L'écriture permet au personnage de réaliser une quête de sens à rebours à travers la réinterprétation de son histoire personnelle et de celle de son pays. Même au milieu du chaos, la poésie donne du sens à l'univers de Dany et l'empêche de s'émietter.

L'hétérogénéité qui structure *Le goût des jeunes filles* fait apparaître le sens issu du mélange délirant de réel et de fictionnel, de passé et de présent. La superposition des genres, des temps et des référents prend son sens à travers la construction en boucle du récit, qui est visible dans le rappel du passé provoqué par le retour du livre de Saint-Aude dans la vie de Dany. D'un pays à l'autre et d'une époque à l'autre, le chaos politique existe toujours et la société est aussi troublée, mais le délire inévitable prend son sens grâce à l'art et à l'espoir. Lorsque Dany quitte la maison de Miki, il entre dans une nouvelle ère : au moment précis de sa libération physique et mentale, on annonce la mort de François Duvalier (206). L'histoire se termine par une délivrance politique qui craint encore de s'exprimer, mais qui se lit sur les visages et dans le récit. Sans que le décès du dictateur soit présenté comme la solution ultime aux problèmes haïtiens, elle est amenée comme une possibilité qui pourrait permettre à la population de reconquérir sa liberté et de construire un nouveau système politique et social, comme c'est le cas dans *Le goût des jeunes filles*.

Absurdités, abus et incohérences caractérisent le politique, le social et la narration tout au long du quatrième livre de Dany Laferrière et prennent toute leur signification dans l'espoir de changement par lequel se dénoue le récit. L'état de folie de Dany est causé par les tensions politiques et le chaos social dans lequel il se trouve. Sa fonction d'écrivain, comme son besoin de recréer les événements passés dans un film, confèrent à son écriture le pouvoir de relier les

---

<sup>6</sup> Paradoxalement, le silence dans la poésie de Magloire Saint-Aude est utilisé comme « éloquence de l'extrême » pour rendre le texte plus opaque (<http://perso.club-internet.fr/jacbayle/livres/Nouveau/Magloire.html>).

causes et les effets de la folie. En cessant d'être strictement l'observateur de sa propre vie, Dany reprend les rênes de son univers. Le chaos et la folie existent toujours, mais le personnage-narrateur y perçoit désormais un ordre nouveau qui donne du sens au passé et qui oriente le présent. Cette quête du sens au milieu d'un monde hétérogène et impossible à saisir constitue la préoccupation de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, des romans aux textes plus personnels comme *J'écris comme je vis* et *Chronique de la dérive douce*<sup>7</sup>. Si les livres de Laferrière donnent au lecteur l'impression de toujours se situer en dehors des normes, l'ensemble de l'œuvre est, pourtant, cohérent, logique et significatif. À l'image de sa production littéraire, la vie de Dany Laferrière est en constant mouvement, faite d'exils, de chaos, d'égarements, d'identités multiples, mais surtout d'une reconquête de la vie elle-même. Une vie qui, il faut l'avouer, garde toute sa folie, malgré le sens qu'on lui donne.

**Nathalie Courcy** est doctorante en littératures française et québécoise à l'Université Laval. Sa thèse porte sur l'institution littéraire contemporaine dans les pays officiellement bilingues, et plus particulièrement le Cameroun et le Canada. Elle a publié « La culture haïtienne au Québec : interaction ou confrontation? Étude de la réception critique de l'œuvre de Dany Laferrière », dans Monique MOSER-VERREY (dir.), *Les cultures du monde au miroir de l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval (Culture française d'Amérique), 2003.

### Références

*Œuvre de Dany Laferrière*

LAFERRIÈRE, Dany (2001). *Je suis fatigué*, Outremont, Lanctôt (coll. « Petite Collection Lanctôt »).

- (2000). *Le cri des oiseaux fous*, Outremont, Lanctôt.
- (2000). *J'écris comme je vis*, Outremont, Lanctôt.
- (1997). *Le charme des après-midi sans fin*, Outremont, Lanctôt.
- (1997). *La chair du maître*, Outremont, Lanctôt.
- (1996). *Pays sans chapeau*, Outremont, Lanctôt.
- (1994). *Chronique de la dérive douce*, Montréal, VLB.
- (1993). *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, Montréal, VLB.
- (1992). *Le goût des jeunes filles*, Montréal, VLB.
- (1991). *L'odeur du café*, Montréal, VLB.

<sup>7</sup> D'ailleurs, même l'ordre de publication de l'« autobiographie américaine » créée par Laferrière ne respecte pas la chronologie des événements (Laferrière, 2001 : 143).

– (1987). *Éroshima*, Montréal, VLB.

– (1985). *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB.

*Ouvrages critiques*

ALLARD, Jacques et autres (1992). « Les titres qui tranchent », *Le Devoir*, 19 décembre : D8.

CHARTRAND, Robert (1993). « Haïti, le théâtre de la séduction », *Le Devoir*, 31 mai : D1-D2.

GAGNON, Katia (1992). « Seules les femmes ont compté pour moi... », *La Presse*, 8 novembre : B7.

HÉBERT, Pierre (1992). « Éloge de la fiction », *Voix et images*, vol. 17, n° 51, printemps : 529-535.

JONASSAINT, Jean (1986). *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir. Des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Montréal, Éditions de l'Arcantière, PUM.

MATHIS-MOSER, Ursula (2003). *Dany Laferrière : la dérive américaine*, Montréal, VLB (coll. « Champs de la culture »).

PRESSE CANADIENNE (1992). « Dans *Le goût des jeunes filles*, de Dany Laferrière, les femmes se servent du sexe comme d'un pouvoir », *Le Soleil*, 28 novembre : C5.

– (1992). « Dany Laferrière se défend d'accorder trop d'importance à la sexualité », *La Tribune*, 3 décembre : C10.

ROBITAILLE, Louis-Bernard (2000). « Dany Laferrière, le sorcier mégalo », *La Presse*, 26 mars : B3.

TREMBLAY, Odile (1992). « Dany Laferrière : "Je suis né riant" », *Le Devoir*, 14 novembre : C17.

*Ouvrages sur la culture haïtienne*

HURBON, Laënnec (1987). *Comprendre Haïti. Essai sur l'État, la nation, la culture*, Paris, Karthala.

LAROCHE, Maximilien (1987). *L'avènement de la littérature haïtienne*, Sainte-Foy, GRELCA (Essai n° 3).

MARTELLY, Stéphane (2001). *Le sujet opaque : une lecture de l'œuvre poétique de Magloire Saint-Aude*, Paris, L'Harmattan (coll. « Critiques littéraires »).

SHELTON, Marie-Denis (1993). *Image de la société dans le roman haïtien*, Paris, L'Harmattan.

*Sites Internet consultés*

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/magloire.html>.

<http://perso.club-internet.fr/jacbayle/livres/Nouveau/Magloire.html>.

<http://www.litterature.org/ile32000.asp?numero=274>.

**Caroline GIGUÈRE**

## *La vie et demie* ou les corps chaotiques des mots et des êtres

*Mon écriture est une manière de se tenir le ventre avant la tête. Comprenez, merde, comprenez. Même si nous avons pris la honteuse manie de mettre la tête au-dessus du ventre, simplement parce que la tête est placée sur le ventre. Vous voyez la connerie. Quand même l'on sait que dans la pratique de l'existence c'est les couilles et le ventre qui bougent avant tout le reste du corps.*  
(Labou Tansi, 1997 : 77)

**Résumé :** La corporéité, en raison de sa polysémie, revêt plusieurs fonctions dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Plus que simples éléments descriptifs ou thématiques, les corps romanesques dans *La vie et demie* sont à la fois carrefour de significations, objet et producteur de discours. Cette étude vise à démontrer comment l'écriture du corps est emblématique d'un désordre qui caractérise le contenu et la forme des romans sonyens, invitant à une réflexion sur le langage et ses pouvoirs.

Chaos, corps, éclatement sémantique, pouvoir, signe, Sony Labou Tansi

**P**arler du chaos, de la violence et de l'absurdité à propos des littératures africaines suscite d'emblée une impression étrangement familière tant ces thèmes ont été abondamment commentés. L'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, caractérisée par un imaginaire excessif et une prose poétique détournant systématiquement le sens commun, est ainsi devenue l'un des emblèmes littéraires du chaos : « L'univers mental de Sony Labou Tansi, marqué par l'exagération burlesque, la frénésie tragique, la dérision et la subversion, est régi par une loi de gravitation qui tient en une formule : le sens du désordre » (Blachère, 2001 : 1). La critique sonyenne a d'ailleurs plus d'une fois souligné la mise à distance de l'illusion référentielle (Riffaterre, 1982) provoquée par un éclatement de la topographie et de la chronologie romanesques (Chevrier, 2001; Dabla, 1986; Dacy, 1997). Bien que fort peu étudiées en ce sens, les

*Présence Francophone*, n° 63, 2004



représentations fantaisistes du corps sont partie prenante de ce « sens du désordre » propre à l'imaginaire sonyen.

Le corps et l'écriture sont, en fait, inextricablement liés dans la poétique sonyenne. Les descriptions à la fois massives et fuyantes des corps violentés dans *La vie et demie* (Labou Tansi, 1979) marquent l'imaginaire du lecteur, hantant toute appréhension de l'œuvre, inquiétant par leur prolifération. Une analyse des fonctions de la corporéité dans ce roman permet de mettre en évidence le chaos qui fonde et déstructure dans le même mouvement l'écriture de Sony Labou Tansi. Nous examinerons d'abord de quelle façon le chaos est inscrit à même les corps des personnages. Nous verrons ensuite comment la déstructuration des représentations corporelles est révélatrice d'une poétique de l'écart. La réflexion s'achèvera par une brève incursion dans l'intertexte biblique de *La vie et demie*, afin de souligner la structure polysémique qui unit le corps et l'enfer.

### **Le corps : surface d'inscription du chaos**

Les rapports entre le corps et la littérature peuvent prendre diverses formes. Et la relation du corps avec le langage est tout autant, sinon plus, porteuse de paradoxes.

Dans son ouvrage *Le corps du héros*, Francis Berthelot propose une « sémiologie de l'incarnation romanesque » à appréhender concrètement et matériellement le corps en littérature : « Non point le corps idéal d'un personnage considéré en tant qu'être sémantique, mais le corps qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire » (Berthelot, 1997 : 9). Le spectre des possibles organiques s'étendrait, selon ses analyses, d'une volonté d'oblitérer le registre organique (*ibid.* : 15) à une présence anecdotique du corps (*ibid.* : 27) et, point culminant selon Berthelot, à une thématization de la corporéité (*ibid.* : 28). Toutefois, une telle démarche, opératoire dans le cas des textes canoniques cités en exemple par Berthelot, s'avère limitée, voire insuffisante lorsqu'une écriture, comme celle de Sony Labou Tansi, va au-delà d'une thématization du corps pour investir poétiquement les signifiants de la corporéité. En effet, si les protagonistes de *La vie et demie* « mangent et boivent », ces activités vitales n'ont plus pour fonction de répondre à des besoins physiologiques. De même, s'ils souffrent

et endurent les pires supplices, les corps meurtris ne meurent jamais tout à fait.

L'univers sonyen déborde ainsi le réalisme critique largement pratiqué par les romanciers africains dits de la première génération<sup>1</sup>. Certains critiques rapprochent ces choix esthétiques du réalisme magique (Martin-Granel, 1992); d'autres renvoient à la théorie du carnivalesque de Bakhtin (Wynchank, 1994; Dacy, 1997). Les corps des personnages de *La vie et demie* sont, en effet, littéralement « déréglés » : la vie, la mort, la grossesse, la sexualité, l'appétit sont autant de facultés devenues complètement chaotiques. Martial résiste à sa propre mort. Layisho survit plus de 88 ans en cage. Le cadavre de Martial Layisho met 19 mois et 22 jours à pourrir. Chaïdana-mère se fait violer par une « cascade » de 363 miliciens et est enceinte pendant 18 mois et 16 jours; sa fille le sera pendant 15 mois. Le Guide Jean-Cœur-de-Pierre s'accouple avec 50 vierges par année; chacune ne donne naissance qu'à un enfant mâle pesant 4 kilos... La dénonciation du pouvoir dictatorial et chaotique par l'entremise de ces représentations corporelles déstructurées constitue un motif fréquent des lectures sociocritiques de l'œuvre sonyenne (Malonga, 1997; Mongo Mboussa, 1999; Vashalde, 1994). Celles-ci considèrent ces désordres physiologiques comme les symptômes d'une organisation politique malade, rendue folle par la soif de pouvoir. Dans cet ordre d'idées, les dérèglements des corps des personnages et, qui plus est, du corps du roi<sup>2</sup> (incarné dans *La vie et demie* par la figure sanguinaire du Guide Providentiel), seraient la représentation d'une société aux formes et aux pratiques inhumaines.

Toutefois, la profusion de détails surréalistes associés au corps des personnages compromet toute vision strictement bio-logique de la corporalité et invite à une redéfinition des attentes de lecture. La loi folle des Guides prend, en fait, le corps de ses opposants comme surface d'inscription, en informant leur représentation de son désordre. Le Guide Providentiel s'acharne d'une façon cruellement

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Séwanou Dabla (1986 : 14) : « hormis les œuvres de quelques auteurs, le roman africain d'expression française fut, dans son ensemble, le lieu du règne de l'habitude. Habitudes thématiques, mais stylistiques aussi. Au nombre de ces dernières, notons rapidement, après le réalisme balzacien, la linéarité des récits fortement inspirée de l'autobiographie, le manichéisme simpliste qui oppose l'enfer de la modernité à l'Éden de l'existence traditionnelle du village... »

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'article de Nicole Vashalde (1994 : 210) qui se réfère à la théorie du corps mystique de Georges Balandier : « Ainsi animalisé, mutilé, torturé, souillé, il [le corps] n'est plus chargé d'incarner la santé, l'équilibre, la stabilité de la société mais son désordre, sa barbarie, son abjection. »

directe sur le corps de Martial qu'il charcute de son « couteau excellentiel », comme s'il s'agissait d'une pièce de viande<sup>3</sup> qu'il taille (Labou Tansi, 1979 : 16<sup>4</sup>), abat (14), démantèle (16) et finalement cuisine (16) pour le donner à manger à sa famille. Aucune médiation n'est possible entre le pouvoir et le corps :

Ces écritures [celles de la loi sur les corps] effectuent deux opérations complémentaires : par elle, les êtres vivants sont « mis en texte », mués en signifiants des règles (c'est une intextuation) et, d'autre part, la raison ou le Logos d'une société « se fait chair » (c'est une incarnation) (Certeau, 1979 : 4).

La façon dont les personnages prennent corps dans *La vie et demie* correspond bien à ce double mouvement décrit par Michel de Certeau : ils s'incarnent dans le récit à travers les descriptions de tortures infligées par un pouvoir délirant et deviennent blessures béantes, signifiant de la dépossession. Quel logos peut bien s'incarner en ces morceaux de corps-viande survivant à leur propre mort, sinon celui, antinomique, de la folie? De quoi, alors, la persistance fantomatique du corps de Martial pourrait-elle bien être le signifiant, sinon de ce défi à la raison qu'impose le chaos? Cohérence dans l'absurde, à l'exagération d'une violence qui dépasse l'entendement répond la persistance surnaturelle des corps détraqués à survivre, en bouts, en morceaux, en mots. Bien que les exécutions du Guide soient des plus sommaires, le fait que les tortures « providentielles » comprennent généralement un acharnement particulier sur la gorge des suppliciés laisse croire qu'elles visent particulièrement à faire taire ses opposants. C'est, en fait, la gorge de Martial que le Guide charcute en tout premier lieu en y enfonçant son couteau de cuisine (11-12). Son entêtement à anéantir la faculté d'expression des corps « résistants » s'illustre aussi lorsque son cartomancien, Kassar Pueblo, lui prédit sa mort prochaine : « Le Guide Providentiel lui sauta à la gorge, il serra tellement fort que les os se brisèrent... » (25). Plus significatif encore, l'ironie de l'interrogatoire-massacre du docteur Tchi durant lequel le Guide, cherchant à faire révéler à sa victime l'endroit où se cache Chaïdana, n'en continue pas moins de viser ses organes vocaux : « Où est-elle? rugissait le Guide Providentiel en piquant de sa fourchette la gorge du docteur [...] comment sortir un mot de cette gorge creusée et pimentée? » (33). En s'emparant

---

<sup>3</sup> Pour une analyse de cet élargissement sémantique du corps vers la viande, voir Bazié (2002).

<sup>4</sup> Désormais, nous ferons référence à ce texte en ne mentionnant que les numéros de pages.

des corps, la dictature katamalanasienne voudrait en réduire la capacité de produire et de faire circuler une parole rebelle.

Or, les corps de Martial et de ses alliés ne sont pas les plus dociles des surfaces d'inscription, et ils se révèlent plutôt d'une résistance exaspérante pour le bourreau. Ainsi, le corps défait de Martial ne cesse de répéter sa phrase : « Je ne veux pas mourir cette mort » (13). Quand, finalement, il perd la voix, il s'en remet à l'écriture pour signifier ses volontés, marquant le corps et les lieux de sa fille de l'injonction « Il faut partir » (44, 66). À son tour, Chaïdana perpétue la célèbre redite de son père : « Je ne veux pas mourir cette mort » en la faisant écrire partout dans Yourma, capitale de la Katamalanasia (44). Si elle réussit à anéantir les cordes vocales de ses opposants, la loi délirante des Guides n'arrive pas à leur couper la parole, garante d'une résistance qui fait fi des impératifs biologiques naturels (tuez le corps, il parlera toujours) pour maintenir un lieu où créer le sens dans un monde « qui fout le camp » (9). Le refus obstiné de Martial se concrétise ainsi au niveau d'une corporéité rendue chaotique, qui échappe à sa finalité mortelle, continuant par sa présence fantomatique et ses stratégies scripturaires à émettre des signes.

### La corporéité : poétique de l'ambiguïté

Au-delà de la diégèse, l'écriture sonyenne adopte les formes du chaos pour rendre textuellement l'éclatement des représentations corporelles. En fait, tout au long de *La vie et demie*, la prosopographie emprunte des formes fragmentaires, ne relevant jamais du portrait homogène et complet. Les champs lexicaux auxquels Sony Labou Tansi recourt dans ses descriptions sont loin de renvoyer aux catégories usuelles servant à dépeindre le corps. Pour ne prendre que l'exemple de la scène inaugurale où le Guide Providentiel torture Martial, le corps et ses parties sont comparés tour à tour aux domaines culinaire<sup>5</sup>, mécanique<sup>6</sup>, agricole<sup>7</sup>, minéral<sup>8</sup>, électrique<sup>9</sup>, scripturaire<sup>10</sup>, textile<sup>11</sup> et animal<sup>12</sup>. Ce large éventail de qualificatifs, reliant la corporéité à des champs inusités, fait de

<sup>5</sup> « comme un poteau de **viande** kaki » (11).

<sup>6</sup> « les dents serrées comme des **pincés** » (12).

<sup>7</sup> « ils n'eurent aucun geste parce qu'on les avaient liés **comme de la paille** » (12), « son menton en **manche de houe** » (13), « ses petits yeux **semés** au hasard du visage » (14).

<sup>8</sup> « debout, souche de **plomb** » (12).

l'instabilité et l'insaisissabilité (Yewah, 1993 : 96) les principales caractéristiques des corps romanesques. Le constat s'applique, d'ailleurs, à la majorité des personnages de *La vie et demie* dont il demeure impossible de se faire une image mentale même approximative, malgré l'abondance des passages descriptifs les concernant. En ce sens, la prosopographie n'a pas pour fonction, dans ce roman, de personnaliser les différents protagonistes dans l'esprit du lecteur. Elle est plutôt un carrefour signifiant où se lit l'infigurable du chaos, rendu tangible par une poétique de l'ambiguïté :

[...] plus les choses sont étrangères l'une à l'autre et plus magique est la lumière qui jaillit de leur contact. J'aimerais parler d'une poétique de la surprise; ou de la beauté en tant que perpétuel étonnement. Ou bien utiliser comme critère de valeur, la notion de densité : densité de l'imagination, densité des rencontres inattendues. (Kundera, 1993 : 66).

Le corps comme foyer poétique déborde ainsi les catégories de la représentation réaliste ou politique et exige qu'on le considère comme signifiant versatile, mobile et dynamique.

Ce travail d'éclatement sémantique est renforcé dans *La vie et demie* par les différents métadiscours tenus sur le corps. Ce ne serait pas rendre justice au caractère polysémique de l'œuvre de Sony Labou Tansi que de tenter d'y trouver le sens dont seraient porteurs les signifiants de la corporalité. Ainsi se retrouvent, dans la bouche de différents personnages, des hypothèses parfois divergentes sur l'ontologie corporelle. Le Guide Providentiel inaugure ce « débat » en stipulant que « Le corps est la seule chose qui n'ait pas de fond. » (24). Le docteur Tchi, s'adressant à Chaïdana, dit : « Le corps est un autel, le corps est le plus beau des pays » (24), ce à quoi elle répond : « Le mien est une vilaine somme » (24). Sous la torture du Guide qu'il subit pour avoir trop aimé Chaïdana, le même docteur se dit : « Le corps est une trahison : il vous vend à l'extérieur, il vous met à la disposition des autres. Tout le reste se défend bien » (38). Le lendemain de l'assassinat de Tchi, Chaïdana pense en se contemplant dans la glace : « Le corps est absurde [...] le corps est un combat,

---

<sup>9</sup> « jetant le visage dans une telle crue **d'électricité** que les paupières soumises à une silencieuse **incandescence** » (13).

<sup>10</sup> « debout comme un **i** » (13), « se mit comme un **i** » (16).

<sup>11</sup> « pour un **chiffon** d'homme » (15), « **torchons** de viande déchiquetée » (15) et « ramène ces **chiffons** [pour désigner la famille de Martial] » (17).

<sup>12</sup> « les morceaux taillés formaient au sol une sorte de **termitière** (16).

une vilaine bagarre » (43). La narration ne sanctionne aucun de ces points de vue et les laisse plutôt circuler et se répondre l'un l'autre au sein de l'œuvre, faisant de l'incarnation romanesque le lieu d'un questionnement sans cesse renouvelé.

En somme, et sans vouloir nier les sources et la portée idéologiques de *La vie et demie*, le travail poétique du corps qui s'y construit appelle une prise en compte qui dépasse la seule lecture thématique ou institutionnelle. Le corps romanesque n'est pas limité à être miroir de l'âme ni microcosme social. Il est tout aussi malaisé de prétendre que la corporéité ne signifie rien ou qu'elle représente l'absurdité. En tant que « signifiants flottants », selon l'expression de José Gil, les corps auraient une « valeur symbolique zéro » et rempliraient une fonction fondamentale, puisqu'ils permettraient « à la pensée symbolique de s'exercer » (Gil, 1985 : 88). Dans le contexte où l'absurdité du pouvoir katamalanasienne exige une pensée à sens unique, ils jouent le jeu toujours-déjà polysémique du langage : ils signifient.

### **Ajouter de la chair aux mots**

Il apparaît que, dans l'œuvre sonyenne, le travail de la corporéité « emblématise » un plus vaste projet, à savoir le travail de la langue. En fait, les rapports étroits entre corps et mots se tissent, chez Sony Labou Tansi, d'une façon bien particulière, se distinguant des interrogations philosophiques ou psychanalytiques préexistant à l'univers romanesque pour conduire au même éclatement, à la même dispersion du sens. Au seuil de *La vie et demie*, l'auteur avertit déjà son lecteur de sa vision du corps et de la langue : « À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe. » (9). Les traits d'union font du syntagme un mot composé qui soude la chair aux mots, affirmant dans le même élan leur vocation commune qui est celle d'être passeurs, de se constituer en signes temporaires permettant la reconnaissance, l'usage traditionnel du mot de passe visant à obtenir le droit d'entrer en un lieu réservé aux initiés. Stratégie textuelle, le mot de passe acquiert par cette addition de chair le statut de stratégie charnelle : le corps devenant le lieu d'un encodage.

Vers la fin de leur vie, Chaïdana et Layisho deviennent écrivains, prolongeant au cœur de la diégèse le projet d'écriture annoncé par l'auteur en paratexte. Les titres des écrits de Chaïdana rendent le corps inséparable des mots : « Bouts de chair en bout de mot » (76), « Bouts de viande, tronc de sang » (76) et « Les mots font pitié » (79). Ces écrits prennent logiquement le nom de « littérature de Martial », aussi appelée « littérature de passe ou Évangile de Martial » (77; c'est moi qui souligne). La boucle est ainsi bouclée : la chair-mot-de-passe acquiert le statut de « littérature de passe », littérature de la clandestinité dont la visée se dessine sous le sens du nom « Martial » qui, après tout, ou plutôt avant tout le travail poétique effectué par Sony Labou Tansi, est un adjectif « relatif à la guerre, à l'armée; qui encourage la guerre » (*Le Robert*, 1987).

Sur le plan de l'écriture sonyenne, cette façon d'ajouter de la chair aux mots traverse toute *La vie et demie* sous le couvert de rencontres lexicales inattendues ou de jeux de mots rapprochant les signifiants du corps des pratiques langagières. L'expression « noir de Martial », qui devient dans *La vie et demie* une véritable métaphore filée, est sans doute la plus remarquée par la critique (Martin-Granel, 1992 : 333-336). Elle occupe, de fait, une place signifiante dans la poétique de l'auteur, puisqu'elle inaugure, dès le début du roman, le lien qui se tisse entre le sang et l'encre :

[...] il [le Guide Providentiel] constata que ses mains étaient enues noires, d'un noir encre de Chine; plus tard, le Guide Providentiel passa ses journées à vouloir laver ce noir de Martial à tous les savons et à tous les dissolvants du monde, le noir ne disparut pas (16).

Réunis sous le signifiant « noir », le sang et l'encre deviennent interchangeable, les caractéristiques de l'un se transférant à l'autre : les marques laissées au « noir de Martial » sont indélébiles, comme l'encre de Chine, et elles circulent, comme le sang dans le corps ou dans la lignée, contaminant toute l'œuvre. Accompagné du nom-adjectif de « Martial », ce sang d'encre devient la marque laissée par la guerre et par l'armée informelle que constituent les Gens de Martial. Le corps et l'écrit ne font plus qu'un pour rendre textuellement le chaos qui les travaille.

Inversement, il faut souligner l'importance non moins signifiante des comparaisons et des métaphores qui servent à décrire le corps dans *La vie et demie*. Déjà citée au passage, l'expression « se tenir debout comme un i » revient à maintes reprises dans le roman et

utilise la graphie d'une lettre pour imager la tension d'un corps se tenant au garde-à-vous. À un autre moment, c'est sur la superposition d'homophones que l'auteur joue pour signifier le lien inextricable entre les mots et la corporéité. Ainsi, Jean Caméra, membre de la résistance aux Guides, réalise un film qu'il intitule *Poing final* (174). Le titre garde les deux homophones bien vivants, le sens corporel de poing étant indiqué par l'orthographe inhabituelle et le sens scripturaire par l'expression courante « point final ». Il se dégage de la re-création de l'expression un ajout de corporéité, qui est aussi un ajout de sens.

Le personnage de Chaïdana constitue l'incarnation romanesque de cet ajout de chair. Victime d'un « coefficient charnel » excédentaire (27) qu'elle aurait acquis en mangeant la daube cuisinée avec le sang de son père, elle est l'auteur de sa propre épitaphe : « J'ai été une sale parenthèse » (78). L'adhésion du destin humain au signe de ponctuation est cette fois-ci totale. À deux autres reprises, dans *La vie et demie*, les parenthèses servent, de façon plus limitée, à décrire l'expressivité du corps. La première occurrence survient lors de l'exécution du docteur Tchi : « il avait d'audacieux lambeaux à la place des lèvres et, à celle des oreilles deux vastes parenthèses de sang mort » (36). Cette variante, qui n'est pas sans frapper l'imaginaire d'horreur, deviendra le titre de la pièce de théâtre *La parenthèse de sang* (Labou Tansi, 1981). La seconde occurrence est attribuée au fantôme de Martial : « cette chute de parenthèses autour de sa bouche qui ne parlait plus depuis quinze ans » (66). Dans les deux cas, les parenthèses servent à traduire l'état entre la vie et la mort d'un corps autrement rendu muet par les violences acharnées du Guide. Puisqu'elles sont le signe de ponctuation servant à marquer l'insertion d'un ajout, d'une digression, les parenthèses de sang peuvent être lues comme la marque vivante laissée par des personnages ayant tenté de prendre part à un monde chaotique, le temps de quelques actions, de quelques répliques.

De cette réflexion sur la poétique de la corporéité dans *La vie et demie*, on peut retenir que l'écriture sonyenne déplace la représentation classique du corps : celui-ci ne parle plus uniquement la langue politique ou psychologique qui se révélerait à travers lui sous le mode métaphorique ou métonymique. Les images créées par l'utilisation du champ lexical langagier pour décrire le corps, et celles des signifiants corporels pour démultiplier le sens des expressions, ont toutes deux pour effet d'augmenter la charge des



mots et de leur insuffler une « vie et demie ». Le corps parle alors de lui-même, de sa condition incertaine, liminaire, polymorphe, invariablement liée à la langue qui le dit. Si *La vie et demie* peut être appréhendé comme une fable politique révélant le chaos de certains États africains, ce texte aux contours indécidables peut aussi être lu comme une méditation sur la condition violente des corps voués au Babel cacophonique de la langue.

### **C'est le même enfer<sup>13</sup>**

Christiane Ndiaye a consacré deux articles (1992, 1998) au travail polysémique de la langue et plus largement à la polyphonie des discours chez Sony Labou Tansi. Dans sa lecture du roman *Les sept solitudes de Lorsa Lopès* (Labou Tansi, 1985), elle souligne « une extension (ou un déplacement) du sens du mot » solitude » (1992 : 33) qu'elle attribue à « une esthétique de l'ambivalence, ambivalence qu'on aurait tort de vouloir lever » (*ibid.* : 34). Dans son deuxième article, elle met en évidence les différents procédés de « recyclage » discursif auxquels l'auteur s'adonne (1998 : 54). Les discours sur la corporéité, du fait sans doute qu'ils n'appartiennent en propre à aucun champ institutionnalisé, restent à l'écart de cette lecture. La réflexion critique sur le corps participe, pourtant, de cette « permutation des mots et des choses » (*ibid.*) et contribue au recyclage textuel, à la « réception productive » (*ibid.* : 55) que l'auteur fait du texte biblique.

En effet, dans *La vie et demie*, le corps est ironiquement associé à l'enfer. On dit de Chaïdana-mère qu'elle est « infernalement belle » (27) et qu'elle est cette « fleur au milieu des flammes, mais qui ne brûlait pas » (22). Plus encore, c'est à propos de Chaïdana-fille que les rapprochements entre le corps et l'enfer foisonnent (105-106). Sa rencontre avec Monsieur l'Abbé y est pour quelque chose. Elle plonge l'homme de Dieu dans un trouble qui provoque chez lui une remise en question de ses perceptions du corps et de la foi : « Il marcha jusqu'à l'autre rive, dans cette liquéfaction infernale des choses, avec son corps devenu fou et qui posait mille questions au Seigneur. » (111). Or, dans ce passage, c'est Satan qui répond aux interrogations de l'abbé, l'incitant à aller vers la jeune femme, à venir « au monde » (111). Sombrant dans ce qui pourrait ressembler à la folie, l'abbé en vient à la conclusion que « le cœur est péché » (115) avant

---

<sup>13</sup> J'emprunte le titre à Nicolas Martin-Granel (1992 : 318).

de disparaître dans la forêt. Le corps en tant que lieu et motif du péché chrétien est ainsi revisité et mis à distance par l'ironie sonyenne.

Parallèlement, il se produit dans *La vie et demie* une ouverture du sens de l'« enfer » qui n'est pas sans rappeler la multiplication des signifiés attribuables au corps. Ce travail d'éclatement sémantique débute alors que Kapahacheu attribue tous les signifiés possibles à ce mot que crie Martial Layisho dans son agonie : « il avait d'abord pensé à l'eau et donné à son malade des quantités gênantes d'eau. Puis, il avait donné au mot "enfer" le sens de nourriture, puis celui de l'air, celui de froid, celui de chaleur, celui de peur... » (92). Mais les variations sur le thème de l'enfer ne se terminent pas dans la bouche du Pygmée. Elles traversent le récit jusqu'à sa toute fin où, devant le chaos par lui créé, Jean Carbone s'écrie : « Granita! Gomorhe! J'ai inventé l'enfer. » (189). L'arbitraire du signe, d'abord mis en relief par le contact avec une langue étrangère, finit par remettre en question toutes les postures énonciatives. Non seulement l'absurdité d'un monde chaotique est-elle infernale, mais ce que *La vie et demie* nous révèle, c'est que l'insuffisance et l'inadéquation des signes pour nommer la catastrophe le sont tout autant.

Ainsi, les jeux sémantiques finissent par prendre l'allure, dans l'œuvre sonyenne, de questionnements métaphysiques. Cette relation du langage et de la corporéité rappelle le chaos d'avant la Création. Tohu-bohu gigantesque où toute chose se fondait à toute autre, attendant d'être (in)formée. La tentation d'une langue qui ferait corps renvoie à Babel, moment tragique de la Genèse à partir duquel le langage devient pour les hommes sujet de discorde plutôt que de transparence. Depuis, l'impossibilité de faire corps avec la langue pour retrouver une plénitude du sens fait des hommes, et plus encore des écrivains, d'incroyables producteurs de mots, signifiants toujours plus insatisfaisants devant l'urgence de dire le désordre du monde. Sony fait de ce moment critique un vertige contagieux, s'installant avec son lecteur dans « ce poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp » (9).

Cette confrontation avec la déroute d'un monde chaotique, Sony Labou Tansi l'investit avec les moyens de l'homme de mots, révélant les mystères insondables, mais fondamentalement humains que sont l'incarnation physique et l'entrée dans une langue fondée d'abord et avant tout sur l'inadéquation du signifiant avec son signifié. Par leur

triple statut (représentation fantaisiste, objet de discours et moteur d'une poétique), les corps sonyens inaugurent une mise en procès des mots qui transcende les projets idéologiques du roman engagé. Plutôt que de proposer un ordre politique nouveau, *La vie et demie* dévoile les désordres sous-jacents à toute conception du corps et de la langue, se tenant au plus près des questionnements éthiques et esthétiques qui travaillent l'humanité entière. Cette déstabilisation du sens commun n'est pas sans entraîner un effroi proche de ce que Jean Jenny nomme la terreur, ce « drame commun à tous ceux qui acceptent la loi du langage et de l'expression » (1982 : 14). De ce drame, l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi nous donne une version sans compromis. À la fin de *La vie et demie*, la « folie de l'expression » (*ibid.* : 12) gagne Jean Carbone qui, rescapé d'un autre temps, est invité à prendre part à un nouveau monde où « la loi défend de savoir pourquoi » (191). Face à cette interdiction d'avoir du sens, c'est encore et finalement le corps qui reprend du service en évoquant la mémoire d'un lieu perdu : « Granita! Mon corps se souvient de toi. » (192).

**Caroline Giguère** : Étudiante à l'Université du Québec à Montréal, elle rédige un mémoire sur les représentations du corps et de la mémoire dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, projet pour lequel elle a obtenu une bourse du Fonds de recherche sur la nature et les technologies. Elle participe au groupe de recherche « Le corps dans les littératures francophones d'Afrique » sous la direction d'Isaac Bazié. Elle a publié un article sur les formes et fonctions de l'épistolaire chez Mariama Bâ dans la revue *Posture* (2003).

### Références

ALMEIDA, Ivan (1983). « Un corps devenu récit », dans Claude RICHLER (dir.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit : 7-18.

BAZIÉ, Isaac (2002). « Corps-signe et esthétique de la résistance », *Francofonia*, n° 11 : 161-174.

BERTHELOT, Francis (1997). *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan.

BLACHÈRE, Jean-Claude (dir.) (2001). *Sony Labou Tansi : le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul Valéry.

BROHM, Jean-Marie (1991). « Construction du corps : quel corps? », dans Catherine GARNIER (dir.), *Le corps rassemblé*, Montréal, Éditions Agence d'Arc : 85-106.

CERTEAU, Michel de (1979). « Des outils pour écrire le corps », *Traverses*, n°s 14-15 : 2-14.

DABLA, Séwanou (1986). *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan.

DACY, Elo (1997). « La tradition burlesque dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens : Actes du colloque international* (Brazzaville, 13 au 15 juin 1996), sous la direction de Kadima-Nzui, Mukala, Abel KOUVOUAMA et Paul KIBANGOU, Paris, L'Harmattan : 75-86.

DENEYS-TUNNEY, Anne (1992). *Écritures du corps de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France.

DEVÉSA, Jean Michel (1996). *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.

GIL, José (1985). *Les métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence.

JENNY, Laurent (1982). *La terreur et les signes : poétiques de rupture*, Paris, Gallimard.

KUNDERA, Milan (1993). *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.

LABOU TANSI, Sony (1997). *L'autre monde*, Paris, Revue noire.

– (1981). *La parenthèse de sang*, Paris, Hatier.

– (1979). *La vie et demie*, Paris, Seuil (coll. « Points »).

MALONGA, Alpha-Noël (1997). « Martilimi Lopez, les corps des femmes et l'État honteux », dans *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens : Actes du colloque international* (Brazzaville, 13 au 15 juin 1996), sous la direction de Kadima-Nzui, Mukala, Abel KOUVOUAMA et Paul KIBANGOU, Paris, L'Harmattan : 167-176.

MARTIN-GRANEL, Nicolas (1998). « Le réalisme tropical de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint? », *Le réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan (coll. « Itinéraires et contacts de culture ») : 105-130.

– (1992). « Corps, pouvoir, écriture dans deux romans africains », *Cahier d'études africaines*, vol. 32, n° 126 : 311-340.

MONGO-MBOUSSA, Boniface (1999). « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », *Africultures*, n° 19 : 21-24.

NDIAYE, Christiane (1998). « De la permutation des mots et des choses dans *La vie et demie* », *Présence Francophone*, n° 52 : 53-68.

– (1992). « Sony Labou Tansi et Kourouma : le refus du silence », *Présence Francophone*, n° 41 : 27-40.

RANCIÈRE, Jacques (1998). *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée.

RIFFATERRE, Michael (1982). « L'illusion référentielle », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil : 91-118.

VASCHALDE, Niscole (1994). « La métaphore corporelle dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi », dans Jacqueline BARDOLPH (dir.), *Littérature et maladie en Afrique*, Paris, L'Harmattan : 208-213.

WYNCHANK, Anny (1994). « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménipée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », *Présence Francophone*, n° 45 : 133-149.

YEWAH, Emmanuel (1993). « Sony Labou Tansi And His Unstable Political Figures », *The French Review*, n° 67, octobre : 93-104.

Lucienne J. SERRANO

## Par-delà le chaos : *Aube tranquille* de Jean-Claude Fignolé

**Résumé** : Cet article veut analyser comment l'œuvre de Jean-Claude Fignolé met en mots un état insoutenable né du chaos de l'esclavage. C'est donc une expérience d'écriture oxymorique, car comment nommer l'innommable? L'écriture n'est plus pensée mais force pulsionnelle qui creuse dans un mouvement de révolte intime et utilise le langage sous une forme déliée, hors du sens conscient et de la logique, afin d'en révéler le sens préconscient. L'écrivain se fait l'archéologue de la douleur. Il essaie de transcrire le cri dans un temps et un espace éclatés afin que la mémoire retrouve ses repères, c'est-à-dire des souvenirs. L'écriture est devenue l'expérience qui tente de donner forme à un passé gestatoire.

Déliasion, écriture contemporaine sur l'esclavage, étude psychanalytique, force pulsionnelle, Haïti, révolte intime

**A** *ube tranquille* de Jean-Claude Fignolé est un texte qui transcrit remarquablement le chaos. Il tente de donner un sens à des états insoutenables issus du chaos. C'est donc un texte oxymorique : n'y a-t-il pas opposition entre le langage qui structure et l'absence de toute structure qu'est le chaos? D'où vient ce chaos? D'une société qui a perpétré l'esclavage dans les Caraïbes, plus exactement dans l'île de Saint Domingue.

*Aube tranquille* est une longue phrase de 217 pages. Pas de point qui termine une phrase et permette de reprendre le souffle; des virgules, des points d'exclamation, mais la phrase ne finit pas. L'auteur est haïtien, il enseigne à Port-au-Prince. Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui, il m'a dit avoir écrit son texte d'un jet, ne se rendant pas compte de l'absence de ponctuation. Cela révèle, à mon avis, l'urgence pulsionnelle de cette écriture qui m'a interpellée, arrêtée, posé des questions. Elle m'a aussi séduite.

*Aube tranquille* qui se dit « roman » n'en est pas un. C'est un texte au mouvement de ressac, un déferlement pulsionnel constant qui envahit la page dans l'urgence d'évoquer des plaisirs et des souffrances se caractérisant tous par leur excès et l'abîme qu'ils

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

creusent. Écrivain et lecteur entrent dans un labyrinthe et un chaos dans lesquels on ne se perd que pour se retrouver toujours plus haut ou plus bas, selon un mouvement en spirale qui couvre siècles et continents. C'est donc une écriture baroque au flux pulsionnel, à l'espace et au temps éclatés qui lui donnent la résonance d'une ode incantatoire et d'un conte créole. La structure répétitive du texte permet de faire vivre devant nous une réalité antillaise dans une syntaxe, un vocabulaire français, et surtout une dimension humaine qui fait que, malgré le chaos, l'aube tranquille succédera à la nuit.

Nous sommes, dès le début du texte, saisis par une image qui se répète en cours d'écriture, avec des variantes, et qui s'impose à nous :

le matin, quand j'ouvre la fenêtre, elle entre dans ma journée avec son madras délavé, son air de petite vieille dont les yeux torves lisent de travers la souffrance depuis qu'elle-même est devenue souffrance [...] elle contemple, figée, la route de braise, le calvaire de cendres qui m'a conduite jusqu'à son chagrin et, m'apercevant, sa colère rentrée depuis deux siècles pare son visage du signe de sa malédiction comme si l'éclat tout jeune du soleil, illuminant nos ténèbres, avait pouvoir de ressusciter son monde défunt (Fignolé, 1990 : 7<sup>1</sup>).

Ces premières lignes interpellent, nous surprennent et nous prennent. Cette aube qui commence, cette fenêtre qui reçoit l'aube portent en elles de nombreuses nuits qui ont duré deux siècles. Ce texte sera un voyage au bout de cette longue nuit immobile, éclatée. Il s'ouvre sur un regard de souffrance dont la prégnance annule toute notion de temps et d'espace. Nous entrons dans un monde qui est douleur. Nous nous trouvons en état de sidération devant un regard qui recrée le monde à la démesure de sa peine. Une douleur s'est inscrite dans la chair, qui ne peut s'effacer et qui attend depuis toujours. Et à sa fenêtre se trouve celle qui regarde ce long chemin de mémoire issu de cette douleur. L'écrivain se fait ici l'archéologue du désespoir.

Qui est-elle, que demande celle qui nous ouvre le monde d'*Aube tranquille*? Elle s'appelle Saintmilia, son nom de baptême qui lui a été donné à son arrivée à Saint Domingue. Son vrai nom est Ti Mèmè N'Kedi, ce qui signifie, dans sa langue d'origine, « maîtresse de l'eau ». Venue par les bateaux négriers à l'âge de douze ans, elle avait été achetée en tant que pucelle. Un doigt inquisiteur s'était

---

<sup>1</sup> Dorénavant, les références à ce texte ne seront désignées que par le numéro de page.

chargé de vérifier son état, et un calicot lui avait été donné, afin qu'elle puisse paraître devant sa nouvelle maîtresse sans être maculée de sang. Ce calicot lavé et relavé pendant deux siècles a acquis la couleur du ciel et orne sa tête en souvenir d'une souffrance, d'un état insoutenable. Elle est devenue « Saintmilia », c'est-à-dire « sainte famille », et enfantera d'un fils, Salomon, qui aura un frère de lait, Wolf de Schpeerbach, le fils du maître dont la femme était morte en couches.

Ce qu'elle demande est symbolisé par un geste : « tous les matins, aussitôt la fenêtre ouverte, elle tend le poing dans le seul geste qui soit sa vérité, le fondement de son existence, la justification de sa haine » (10-11). Ce poing levé aux multiples interprétations est un point de souffrance à partir duquel le récit se structure, avance :

elle lève le regard vers le sourire de mes yeux [...] elle tend le poing, son bras raidi en direction du soleil, un signe de ralliement, ah! ces noirs vainqueurs debout sur le podium aux Jeux olympiques de Mexico, brandissant la vengeance et la haine, apocalypse de la violence et de la terreur, effacer cinq siècles d'humiliation, nier l'enfer, réduire l'histoire, m'éliminer moi Sonja Biemme pour racheter le passé, pis, la revivre à l'envers, l'avenir immergé dans le présent, le songe défait le temps, s'emballe, le passé diffus, toute frontière abolie [...] je reviens d'un voyage dans l'espace alors qu'elle revient d'un long voyage dans le temps, nous entrons chacune dans notre dimension (48).

Ce court exemple de l'écriture de Figolé montre combien cette écriture est déliée et fait passer du poing de Saintmilia à celui des athlètes de Mexico, du dix-huitième au vingtième siècle, d'un personnage à un autre. Nous comprenons pourquoi l'auteur a pu faire fi de la ponctuation. Nous sommes entrés dans une écriture où ce n'est pas la pensée qui mène, mais le corps qui parle à partir d'une énergie, d'un souffle pulsionnel. Les mots ne sont agencés que pour aller toujours plus loin dans un mouvement qui fouille et creuse un paysage mental libéré des contingences de la logique et du conscient. Le travail de l'écriture consiste alors à se défaire d'une binarité du langage pour atteindre un autre niveau qui ne prime pas le symbolique qui tente de structurer, mais un imaginaire libéré de toute structure, cherchant au fond de la chair, là où les pulsions palpitent, le chemin vers l'aube.

Cette écriture tient à la fois de cette « révolte intime » dont parle Julia Kristeva (1996 : 5-33) et de la « déliaison » d'André Green (1992).

Kristeva emploie le terme « révolte » non pas dans le sens qu'il a acquis à la fin du dix-huitième siècle, mais dans le sens de « volte », de retour sur soi, de questionnement qui creuse le sens conscient pour le retourner et atteindre les couches préconscientes qui nous habitent, ce que nous ne connaissons pas encore, mais que nous savons être au tréfonds de nous. Quant à André Green, la notion de déliaison lui permet d'illustrer et d'analyser une liberté vis-à-vis du langage qui n'est plus considéré comme l'outil voué à transcrire le monde selon un programme logique préétabli, mais l'instrument qui donne une voix nouvelle à ce monde. Là, le langage comme l'écoute ont changé. Les mots sont déliés, ils sont employés hors d'une contrainte langagière, il ne s'agit plus d'avoir du sens, mais de tirer du non-sens une dimension créatrice nouvelle. La déliaison concerne aussi bien l'écrivain que le lecteur, le corps qui parle et celui qui écoute. Il ne s'agit plus de nous confirmer dans la logique d'un monde, mais de créer un sens jusque-là absent dans ce monde vers lequel écrivain et lecteur vont converger.

Que signifie ce poing vengeur? Que peut une main qui s'ouvre parfois dans un signe d'amitié, puis se ferme sur ce poing qui « bouscule l'audace des rayons de soleil » (170)? Il tient en lui le monde immobile. Il s'adresse à sœur Thérèse, alias Sonja Biemme de Valembroun Lebrun. Elle est issue d'une famille de Bretagne, au temps où Anne de Bretagne a épousé un roi de France. Elle porte le nom d'une aïeule nommée par un guerrier suédois mourant qui haïssait la guerre et souhaitait à son ami, Loïc Biemme, que l'enfant que portait sa femme soit une fille qui ne perpétuerait plus la violence et se nommerait Sonja. Mais les Biemme ne seront jamais pacifistes, tout au contraire. Ce sont des « coupe-jarrets, pillards, assassins, débauchés, corsaires, négriers » (10). Ils tueront pour leur seul plaisir. Leur apogée dans l'exercice de la cruauté est atteint par une femme qui s'appelle comme toutes les Biemme, Sonja Biemme de Valembroun Lebrun, épouse de Wolf, le frère de lait de Salomon. Wolf et Salomon ont bu, en même temps – ils sont nés à quelques jours d'intervalle –, le lait de Saintmilia. Cela se situe à Saint Domingue, à la fin du dix-huitième siècle.

Wolf de Schpeerbach est né dans cette partie de l'île qui deviendra Haïti, où ses parents étaient venus s'installer. Suisse naturalisé français, il est planteur et colonel d'un régiment de Suisses. Il avait rencontré Sonja en Bretagne; c'est elle qui l'avait choisi. Ils s'étaient mariés et



avaient regagné Saint Domingue pour y vivre. La cruauté de Sonja s'exercera sans pitié sur les esclaves, de façon obsessionnelle, inexorable, à l'occasion de vétilles, et creusera un gouffre entre les deux époux. Parlant à Cécile, une courtisane auprès de qui Wolf se console et se confie, il dira : « ma femme m'a choisi et cela a chambardé ma vie [...] maintenant que je la connais je me dis qu'elle m'a été imposée par des forces négatives que chacun de nous porte en soi » (44). Mais Cécile a ses doutes sur l'origine du comportement de Sonja. Elle pense que derrière une telle hargne, un sentiment plus tendre pourrait prendre place que Sonja n'avouera jamais, mais vers lequel le texte tend. C'est là le noyau de vérité à la source du chaos de ce voyage dans la douleur d'*Aube tranquille* : le désir d'amour devenu impossible. Rendu impossible par une logique raciste qui renverse l'amour en haine et qui fait que tout rapport à l'autre est un rapport de force, mortifère.

C'est ainsi que Sonja qui avait fait de Salomon son compagnon de chevauchée sent une amitié qui se forme et glisse vers un sentiment plus intime, inavouable. Nous vivons ici un désir qui se dit sur le plan du rêve :

la force sauvage de Salomon penchée sur moi toutes les nuits, la passion de son corps tombant goutte à goutte sur mes lèvres, les battements fous de mon cœur, la tension du désir, l'exaltation solitaire de mes sens, j'ouvre les yeux, il pénètre mon regard, chaud et sensuel, coule en moi, dévastateur, saisir ses lèvres, la muette tendresse de ses yeux qui tremblent (197).

Ce rêve s'est figé à partir d'un certain moment : Sonja avait failli se noyer, Salomon l'avait repêchée. Dans la réalité, ce rêve se dit autrement : « je m'offrais Wolf. [...] je m'offrais, mais, à ma honte, il a ignoré l'offre, je te demande de punir son audace, je le fais castrer dès mon retour » (199). Il ne sera pas castré, mais Sonja tuera elle-même Salomon de deux coups de lame, le deuxième le frappant au cœur devant un Wolf impuissant et une Saintmilia dont la souffrance dépasse les siècles.

Le merveilleux a cependant sa place dans ce texte. C'est ainsi que Sonja, après avoir tué le fils, prend un rasso, afin d'exercer sa violence sur la mère. Mais le rasso se retourne contre elle et la décapite : « l'air furieux d'avoir été brassé et remué contre toute raison, [il] s'agglutina à ta gorge, un craquement, il n'y eut plus de cou, rien

que des veines pompant la sève du jour, le sang de la nuit, les soubresauts d'une vie qui n'en finissait pas de tressauter » (211). Fignolé permettra à ceux qui ne peuvent joindre leur vie de se réunir dans la mort : « le corps de Sonja, lacéré au rasso, décapité, [...] était retombé sur celui de Salomon, l'une et l'autre nus dans l'éternité de leur secret » (213).

Ainsi Sonja tue l'homme qu'elle hait pour l'avoir trop aimé. Et c'est ce sentiment amour/haine qui palpite à partir d'un informe qui doucement commence à bouger dans cette rencontre entre deux femmes, à l'aube de quelque chose qui se met en place à partir d'une blessure commune : l'amour et la mort de Salomon. Cette rencontre de l'aube se joue très subtilement entre sœur Thérèse alias Sonja Biemme de Valembun Lebrun, descendante de celle par qui Salomon est mort il y a deux siècles, qui ouvre sa fenêtre, et Saintmilia, mère qui pleure son fils par-delà le temps.

L'histoire de Sonja Biemme de Valembun Lebrun et celle de Saintmilia nous sont transmises indirectement par deux récits : celui des mémoires écrits par Wolf avant sa mort, en 1805, pour son fils Klaus qu'il avait mal connu, à qui il voulait transmettre l'histoire de sa vie et de sa famille. Près de deux siècles plus tard, ce récit fait par Wolf est transcrit par une Sonja Biemme à sa fille Sonja, devenue sœur Thérèse, entrée en religion et ayant choisi de vivre dans un couvent en Haïti, pour expier la malédiction qui pèse sur sa famille. Cette malédiction date du temps de Jean sans Peur : un Biemme avait tué, par divertissement, un groupe de bohémiens, vieillards, hommes, femmes et enfants. Il avait pris pour butin un masque qui se révéla maudit, se collant aux visages des Biemme en leur causant les plus grandes souffrances et la mort.

C'est dans l'avion qui survole l'Afrique pour aller en Haïti que sœur Thérèse entend pour la première fois l'histoire de sa famille. Elle savait qu'une malédiction pesait sur les Biemme, mais n'en connaissait pas les détails; c'était pour elle une malédiction sans souvenirs. Ce sont donc les souvenirs d'une mémoire qui se mettent en place durant ce vol vers Haïti. Il est intéressant de noter que l'hôtesse de l'air s'appelle aussi Sonja, mais l'une est blonde, l'autre est noire. Une attraction entre elles deux prend place, se dit et rappelle cette attraction non dite parce que impossible entre une Blanche et un Noir, entre Sonja et Salomon.

Ici, une transgression en rappelle une autre dans l'écriture de Figolé qui écrit un texte dans une mouvance, une fluidité constante. En tant que lecteurs, nous évoluons dans *Aube tranquille* comme dans un rêve grâce au glissement produit par les processus de déplacement et condensation<sup>2</sup> qui rendent cette prose extrêmement dense et poétique. À deux siècles d'intervalle, la transgression des amours lesbiennes rappelle une autre transgression tragique qui, pour Wolf, tua celui qu'il aimait comme un frère, amena la mort de Sonja et figea Saintmilia dans un désespoir qui nie le temps et la mort. Amour et désespoir sont au cœur de ce texte, né du chaos d'un monde qui reniait à certains le droit d'être et d'aimer.

Ce texte allie remarquablement la beauté et l'horreur : les images sont surprenantes, nous entrons dans des paysages luxuriants, pleins de senteurs, et surtout dans un univers de désirs à la force illimitée. La cruauté de ce monde s'ouvre aussi aux appétits de certains dont l'excès de force pulsionnelle mortifère fait que la pulsion s'enferme dans la répétition et que le monde s'écroule dans un chaos que les mots ne peuvent plus représenter, car le chaos est innommable. L'autre est constamment mutilé, défoncé par le désir, par le jeu, par la haine et l'amour. Cependant, dans ce monde qui s'effondre, un élément subsiste essentiellement émouvant et à partir duquel le texte se structure et le chaos reprend forme : l'amour d'une mère figée dans une douleur qui traverse les siècles et réaffirme une valeur essentielle, le lien, ce qui nous relie à l'autre, à l'aimé, à la vie. C'est à partir de ce lien que le chaos pourrait devenir monde.

Pour y parvenir, le besoin de faire face à cette immense douleur devant laquelle on voudrait fuir, et qui ne connaît que le cri. Et c'est là la mission de l'écrivain : déchiffrer le cri. Ce texte de 217 pages est la tentative de déchiffrement qui commence par cette confrontation entre Saintmilia et Sonja et finit par elle, en la reprenant plusieurs fois en cours de texte. Comment interpréter cette répétition? Un jeu de l'écriture? Plutôt une tentative constante de réorganisation à partir du chaos, un mouvement vers la structure qui doucement se met en place, essayant de créer un chemin à partir de certains repères, lieux du passé vides de souvenirs mais chargés de mémoire. Entre ces deux femmes, l'une âgée de deux siècles, l'autre jeune, mais

---

<sup>2</sup> Déplacement et condensation sont l'équivalent de la métonymie et de la métaphore dans le langage. Le déplacement entraîne une différence de centrage qui permet le glissement des pensées latentes vers un sens manifeste. Il est souvent accompagné du processus de condensation qui est caractéristique de la pensée inconsciente : une représentation unique réunit plusieurs chaînes associatives.

portant en elle le nom de dix générations de femmes, une sorte de passé gestatoire prend place, qui va lentement raconter leur histoire qu'elles connaissent mal mais dont la force les traverse. Et c'est cette force qui les amène aux mots, des mots libres qui travaillent dans le champ d'une autre fois, d'un lieu lointain du passé qui appartient au jadis et qui permet d'arriver à une mémoire d'écriture. Par l'écriture, un champ s'ouvre, une vibration est perçue à partir de laquelle les mots prennent forme, acquièrent une résonance et donnent une structure nouvelle. À partir d'eux, un monde nouveau pourrait naître.

Passé gestatoire, mémoire d'écriture créent une dimension en nous qui fait du passé un élément extrêmement mouvant qui constamment se relie au présent, mais aussi bouge selon ce présent, tous deux, passé et présent, se donnant vie l'un à partir de l'autre. Et c'est justement par ce mouvement continu, nourricier, que le chaos bouge, qu'une femme blanche peut désirer une femme noire, qu'une rencontre ne se fait plus dans les cendres ou la braise, mais à partir d'une fenêtre appartenant à l'hospice où demeure sœur Thérèse. Alors, nous disant sa dernière rencontre de l'aube, Figolé n'emploie plus un présent qui nous figeait dans l'éternité mais un passé composé qui situe dans le temps :

ce matin quand j'ai ouvert la fenêtre, encore une fois tu es entrée dans ma journée avec ton éternel madras délavé, ton air de petite vieille tassée dans la souffrance et dont les yeux torves lisent de travers la souffrance des autres [...] tu lèves la main, tout entière tendue vers le vertige de la lumière, vers cette part cachée au plus profond de la mémoire mais jaillissant cette fois dans notre vérité pour le triomphe de la vie et de la mort, la nuit n'enfermera plus la joie dans tes prunelles car la nuit de l'histoire se dissipe, l'épouvante fut notre lot, l'horreur notre lit, ne plus penser à ce temps fou qui divisa le chemin de l'enfance (213-214).

Par ce changement de temps, la mort de Salomon appartient enfin au passé. Seul subsiste, dans cette aube devenue tranquille, ce qui unit Sonja à celle dont le lait et l'amour ont sanctifié une famille qui a survécu au chaos, par-delà les siècles et par l'écriture.

**Lucienne J. Serrano : BIOGRAPHIE MANQUANTE**

### Références

BERTRAND, Michèle (1991). *La pensée et le trauma. Entre psychanalyse et philosophie*, Paris, L'Harmattan (coll. « Santé, Sociétés et Cultures »).

– (1996). *Pour une clinique de la douleur psychique*, Paris, L'Harmattan (coll. « Santé, Sociétés et Cultures »).

DAVID-MÉNARD, Monique (2000). *Tout le plaisir est pour moi*, Paris, Hachette (coll. « Littératures »).

FIGNOLÉ, Jean-Claude (1990). *Aube tranquille*, Paris, Seuil.

FREUD, Sigmund (1974). « Beyond the Pleasure Principle », dans *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII, London, The Hogarth Press.

GREEN, André (1992). *La déliaison, Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette (coll. « Littérature. Pluriel »).

KRISTEVA, Julia (2001). *Au risque de la pensée*, Paris, Éditions de l'Aube.

– (1997). *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »).

– (1996). *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Le Livre de poche (coll. « Biblio essais »).

**Nathalie ROY**

## Chaos temporel et chaos romanesque dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma<sup>1</sup>

**Résumé** : Cet article propose une analyse de la représentation du temps dans *Allah n'est pas obligé* à l'aide de concepts empruntés à *Temps et récit*. Il cherche à montrer qu'en ce qui concerne le roman d'Ahmadou Kourouma, une hypothèse de lecture empruntée à Paul Ricœur est d'une insuffisance révélatrice. En effet, celle-ci incite à une mise en question des modes de représentation employés dans le texte, et partant, dévoile une des sources du chaos romanesque.

Afrique de l'Ouest, Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Côte-d'Ivoire, Paul Ricœur, représentation, temps

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur conçoit le récit comme un secours apporté à la spéculation philosophique, condamnée à l'aporie dès qu'elle cherche à dire le temps : « la spéculation sur le temps est une ruminant inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative » (Ricœur, 1984 : 24). Cette « ruminant inconclusive » naît d'une impossible conciliation entre temps objectif, détaché de l'individu, voire carrément de l'humain, et temps du vécu, phénoménologique. Le récit propose à cette impasse une solution dite « poétique » : il entrecroise le temps du monde et le temps vécu de sorte que ces deux perspectives logiquement inconciliables puissent se jumeler et proposer une représentation temporelle révélatrice de l'expérience humaine. Le texte qui suit se situe, pour reprendre la terminologie de Ricœur, à la croisée de la configuration et de la refiguration du temps dans et par le récit, autrement dit entre structure et lecture, pour tâcher de montrer ce sur quoi une hypothèse de lecture empruntée à Ricœur achoppe lorsqu'elle cherche à rendre compte de l'énigme du temps dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (2000), écrivain africain. Cette insuffisance de l'hypothèse révèle l'impossibilité de trouver la solution « poétique » qui explique le chaos romanesque.

---

<sup>1</sup> Cet article est une version révisée de la communication que j'ai présentée au colloque *Absurdité, folie et chaos dans les littératures francophones (Afrique, Antilles, Océan Indien)* DÉTAILS (DATE, LIEU).

### Bref aperçu théorique

Des trois volumineux tomes de *Temps et récit*, je ne retiendrai que les notions de configuration et de refiguration du temps en rapport avec le récit de fiction. Sommairement, la configuration temporelle dans le récit renvoie à la mise en présence, dans un ensemble cohérent, quoique schématique, de représentations du temps impersonnel du monde et du temps intime de la mémoire et des attentes. La refiguration du temps est le processus par lequel ces représentations logiquement inconciliables se lient de façon poétique et peuvent ainsi devenir une expression authentique de l'expérience humaine du temps, partagée entre temps anonyme et temps du « je ». Ce processus est une conséquence de la lecture, puisque cette dernière est ce qui « ressaisit et achève l'acte configurant » (*ibid.* : 144-145). Notons que, dans sa démarche, Ricœur suit Wolfgang Iser, pour qui le roman est une « partition musicale » qu'il revient au lecteur d'exécuter (Ricœur, 1986 : chapitre IV de la quatrième partie). Dans cette optique, la configuration, c'est la structuration des représentations temporelles dans le texte, et la refiguration, c'est l'acte grâce auquel le lecteur complète cette structure.

### La configuration temporelle chez Kourouma

*Allah n'est pas obligé* a pour cadre spatial la Côte-d'Ivoire, le Liberia et la Sierra Leone, et pour époque la dernière décennie. Son protagoniste et narrateur est Birahima, un jeune Ivoirien qui, après la mort de sa mère, doit partir, avec Yacouba, son accompagnateur, à la recherche de sa tante Mahan. Au début du roman, celle-ci se trouve dans un village du Liberia. En route, afin de s'assurer une subsistance dans un pays déchiré par la guerre tribale, Birahima se fera enfant-soldat et Yacouba, féticheur. Leur périple à la recherche de la tante toujours contrainte de se déplacer pour fuir la guerre les incitera à sillonner le Liberia et la Sierra Leone et à côtoyer toutes les factions des guerres tribales. Il en résulte que, dans ce texte où le ton est tragi-comique, la recherche de la tante n'est qu'un prétexte. Le roman tient à la fois du roman d'apprentissage et du conte, et en tant que conte, il évoque *Candide* de Voltaire.

Dans la première étape de notre analyse, nous tâcherons de mettre au jour les indices de la configuration du temps dans le roman. Le

temps intime approximatif sera confronté au temps historique daté, pour ensuite être mis en parallèle avec des représentations d'un temps cyclique. On verra également que ce temps cyclique, une fois happé par le temps chronologique de l'histoire, prendra des allures de cycle infernal grâce à des jeux spéculaires et itératifs. La seconde étape sera consacrée à une interprétation des données relevées en vue de montrer et d'analyser l'impossibilité de la refiguration du temps romanesque par la lecture<sup>2</sup>.

### Le temps intime et le temps historique

Au début du roman, Birahima raconte l'époque où il était « un enfant mignon, au centre de [son] enfance » (Kourouma, 2000 : 15<sup>3</sup>). Son récit contient plusieurs marques d'une conception enfantine du temps, si bien que le lecteur pourrait être tenté d'attribuer l'indétermination temporelle qui le caractérise aux approximations d'un enfant. Cependant, cette temporalité floue témoigne d'une conception du temps partagée par plusieurs personnages. Les exemples les plus probants ont trait à l'âge. Birahima ne saura, en fait, jamais le sien : « Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix) » (11). Pas plus, d'ailleurs, que sa mère ne sait le sien : « Grand-mère aimait beaucoup maman. Mais elle ne connaissait pas sa date de naissance, elle ne connaissait pas non plus le jour de sa naissance dans la semaine. La nuit où elle a accouché de ma mère, elle était trop occupée » (20).

Du reste, les dates n'ont pas d'importance, comme l'indique Balla, le guérisseur de sa mère :

Balla m'expliquait que cela n'avait pas d'importance et n'intéressait personne de connaître sa date et son jour de naissance vu que nous sommes tous nés un jour ou un autre et dans un lieu ou un autre et que nous allons tous mourir un jour ou un autre et dans un lieu ou un autre (20-21).

Par opposition à cette indétermination, les passages relatant faits et événements historiques comportent des dates très précises. La

<sup>2</sup> Par ailleurs, on verra que, comme le fait remarquer Ricœur, il est difficile de départir configuration et refiguration, puisque la configuration participe à la fois de la préfiguration et de la refiguration, dans la mesure où elle représente la médiation entre son amont et son aval dans l'esprit du « Cercle de la mimésis » (Ricœur, 1983 : 126-127). Aussi ma délimitation des deux notions sera-t-elle un peu sommaire.

<sup>3</sup> Dorénavant, les références à ce roman ne seront désignées que par le numéro de page.



guerre tribale au Liberia a commencé le 24 décembre 1989 (109). Parmi les faits marquants de la guerre civile en Sierra Leone, il y a eu le coup d'État qui a mis Johnny Koroma au pouvoir le 25 mai 1997 (207), l'appel lancé le 13 juin 1997 par Koroma aux Kamajors (ordre des chasseurs) afin qu'ils soutiennent l'armée sierra-léonaise contre les troupes d'occupation nigérianes et la réponse des Kamajors, une attaque contre l'armée sierra-léonaise le 27 juin 1997 (209).

En fait, le temps intime rejoint le temps daté – qui sera perçu ici comme le temps « du monde » – seulement lorsqu'il s'aligne sur des événements historiques. Ainsi, Birahima peut affirmer qu'il est parti avec Yacouba vers le Liberia en juin 1993 (50) et qu'ils sont arrivés en Sierra Leone deux semaines après le 15 avril 1995, « date de l'offensive éclair de Foday Sankoh qui lui a permis de mettre K.-O. les autorités sierra léonaises et d'avoir la main sur la Sierra Leone utile » (186).

### **Le temps circulaire et le cycle infernal**

D'ailleurs, le temps intime d'avant l'intervention du temps historique est non seulement marqué par une indétermination chronologique, mais paraît également sous-tendu par une circularité qui évoque aussi bien la structure du conte qu'une conception du temps proche des religions dites « traditionnelles ». Dans cette conception – ici, je suis Mircea Eliade (1963) –, le temps cosmologique n'est pas perçu comme linéaire, mais plutôt comme circulaire, qui s'inspire des cycles naturels des saisons et des astres.

Or, quoique musulmans, les Malinkés, peuple de Birahima, conservent des croyances et pratiques propres aux religions « traditionnelles ». La conception cyclique du temps de la spiritualité animiste est, d'ailleurs, manifeste dans la croyance en la réincarnation qu'exprime le protagoniste à la fin du passage où il remonte le temps pour passer en revue les différents stades de sa vie :

Avant de marcher à quatre pattes, j'étais dans le ventre de ma mère.  
Avant ça, j'étais peut-être dans le vent, peut-être un serpent, peut-être dans l'eau. On est toujours quelque chose comme serpent, arbre, bétail ou homme ou femme avant d'entrer dans le ventre de sa maman.  
On appelle ça la vie avant la vie (13).

L'impression d'une circularité du temps qui se dégage de cet extrait est renforcée tout au long du roman par de fréquents jeux de répétition. Cependant, avant l'intervention du temps historique, le ton itératif ne semble témoigner de rien de plus qu'une période de relative stabilité, où les événements au sens fort du terme sont rares. Par contre, avec l'avènement des guerres tribales, les représentations d'un temps cyclique prêtent à la temporalité des allures de cycle infernal. Dans la narration de Birahima, les jeux spéculaires et itératifs surtout traduisent ce phénomène.

### **Les jeux spéculaires et itératifs**

Les jeux spéculaires résultent de la redondance à la fois événementielle et structurelle qui survient au fil des pages. Pour illustration, à l'intérieur de certains camps, tant au Libéria qu'en Sierra Leone, il y a des pensions de jeunes filles. Or, là où il y a des guerriers qui côtoient des jeunes filles, il y a des viols. C'est ce qui se produit tant dans le camp de Papa le Bon au Libéria que dans celui de la RUF (le « Front uni révolutionnaire ») en Sierra Leone. La première scène se passe ainsi :

Donc, un matin, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. Une petite fille de sept ans, violée et assassinée. Le spectacle était si désolant que le colonel Papa le bon en a pleuré à chaudes larmes. [...] Mais il fallait voir un ouya-ouya comme le colonel Papa le bon pleurer à chaudes larmes. Ça aussi c'était un spectacle qui valait le déplacement (84).

Et la seconde :

Un jour, entre trois campements des travailleurs des mines, on a découvert une jeune fille violée et décapitée. On a fini par trouver que la malheureuse s'appelait Sita et qu'elle avait huit ans. Sita avait été tuée d'une façon qu'il ne fallait pas voir, abominable. Même une personne qui vit dans le sang comme la sœur Hadja Gabrielle Aminata a pleuré à chaudes larmes en la découvrant (196).

Dans les deux cas, les victimes sont des fillettes. Les paragraphes relatant le moment de la découverte de la victime dans les deux épisodes sont construits de façon semblable : Birahima y présente dans le même ordre le lieu de la découverte, l'âge de la victime, l'aspect dramatique de la scène et les pleurs du responsable du camp ainsi que le caractère insolite de ces pleurs. La caractéristique spéculaire des deux scènes est donc accentuée de plusieurs

manières : dans les deux cas, le même crime est relaté de la même façon; il survient, la première fois, au début des aventures de Birahima, et la seconde fois, à la fin. Si Birahima change au fil de ses expériences, le monde dans lequel il évolue reste le même.

Les effets de miroir résultent encore des similitudes qui caractérisent le comportement de l'ensemble des figures d'autorité. La représentation des agissements des personnages politiques, des chefs de camp ou de faction ressemble à un jeu de variations sur le même thème du ridicule et de la barbarie. Cette similitude qui entraîne en fin de compte une démultiplication des effets spéculaires – toutes les figures d'autorité, malgré leurs idiosyncrasies respectives, deviennent des répliques du même – est consacrée par les jeux de répétitions. Afin que Foday Sankoh, le chef de la guérilla, reconnaisse le président élu de la Sierra Leone (en mars 1996) et mette un terme aux amputations massives pratiquées par ses combattants, les représentants des pays avoisinants et du nouveau président entreprennent avec Sankoh des négociations. Celles-ci, qui ont lieu successivement en Côte-d'Ivoire et au Togo dans un palais présidentiel, tiennent du burlesque. On entreprend des négociations à la fin desquelles Foday Sankoh accepte « avec enthousiasme » une entente. On lui permet donc de « retrouver son hôtel avec le luxe insolent, l'alcool, les cigarettes, les femmes et le téléphone cellulaire » (PAGE). Un mois plus tard, « dans une déclaration fracassante [...], il rejette tout. Il n'a rien accepté, il n'a jamais reconnu les élections » (181). Il met fin au cessez-le-feu. Les négociateurs accourent. Et le même scénario est répété de la même façon à deux reprises (181-182).

Nombre d'épisodes suivent le même modèle : 1) les agissements des troupes d'interposition de l'ECOMOG face aux assauts du prince Johnson sur différents camps retranchés au Liberia (151-159); 2) les manœuvres dudit prince pour convaincre la Compagnie américaine de caoutchouc de l'accepter comme protecteur (161-167), etc. L'effet de démultiplication de ces épisodes répétitifs transforme en quelque sorte chaque épisode particulier en miroir de tous les autres, mettant ainsi les jeux itératifs au rang des effets spéculaires. Le détail finit donc par se réfléchir dans l'ensemble : la répétition du motif itératif de chaque épisode lui confère une redondance par rapport aux autres, ce qui imprime au roman un effet cyclique de la violence qui ressemble à un parcours dans un circuit fermé, où le temps semble circulaire dans la mesure où il ne présage rien de différent.

### **L'interprétation des indices**

En somme, le caractère cyclique des représentations du temps avait imprimé au temps de l'enfance de Birahima une circularité évoquant des conceptions de la temporalité caractéristiques des religions dites « traditionnelles ». Les jeux itératifs qui marquent ce temps cyclique sont cependant les mêmes que ceux qui font tourner le temps du roman au cycle infernal. L'intervention de l'histoire avec son temps chronologique dans un univers romanesque jusqu'alors purement fictif marque ce passage. À première vue, tous les indices relevés de la configuration temporelle semblent montrer l'absorption systématique du temps linéaire dans une circularité implacable.

Cependant, si on observe de plus près le jeu des représentations du temps dans le roman, les choses se révèlent plus complexes dans la mesure où les deux types de représentation du temps – le linéaire et le circulaire – semblent se mettre aussi bien l'un que l'autre à mal. Pour résumer la structure temporelle du roman, on peut dire que les indices de la configuration du temps adoptent trois formes : le linéaire-chronologique, le circulaire et l'entrecroisement, voire la confusion, de l'un et de l'autre. Les enchaînements d'événements historiques datés appartiennent au registre linéaire. Les représentations de la petite enfance de Birahima ainsi que des agissements des figures d'autorité entrent davantage dans une temporalité circulaire. Toutefois, l'entrecroisement des deux perspectives naît principalement de ce que ces figures d'autorité sont les acteurs des événements historiques. Dans une narration qui a la facture d'un conte, l'intervention de dates historiques précises revêt un double effet contradictoire. D'une part, elle tire la narration du côté de la relation chronologique d'événements et, d'autre part, elle marque le passage du temps circulaire au cycle infernal. En ce sens, la succession linéaire d'un enchaînement d'incidents est, à son tour, malmenée par les jeux itératifs et spéculaires. Une analyse approfondie des passages relatant des faits et événements historiques révèle, d'ailleurs, plusieurs incohérences. Des événements qui se seraient produits à un moment *x* pour une raison *y* ne peuvent logiquement être survenus au moment dit ou pour les raisons invoquées sans que cela contredise les récits d'événements subséquents. Un exemple : Birahima explique que le fait que les soldats de la guérilla sierra léonaise se sont mis à amputer les mains et les pieds des civils est un moyen trouvé en janvier 1996 par Foday

Sankoh, afin d'empêcher ceux-ci de voter aux élections (178-179). Plus tard, il raconte la peur que Yacouba et lui-même ont ressentie en arrivant dans le camp de Sankoh : ils risquaient de perdre aussi un membre s'ils n'étaient pas acceptés parmi les soldats. Le caractère incohérent du récit tient au fait qu'ils sont accueillis dans le camp de Sankoh à la fin du mois d'avril 1995 (186), c'est-à-dire bien avant la période des élections, et donc, suivant la logique du texte, avant que les rebelles se soient mis à se livrer à des amputations massives.

Tout compte fait, il semble que les deux types de représentation du temps s'entrecroisent sans parvenir à se conjuguer pour proposer de l'expérience du temps dans le roman une cohérence qui puisse ressembler à une solution poétique apportée à l'aporie du temps. De même, l'interpénétration des représentations contradictoires contribue à accentuer le caractère chaotique de l'univers romanesque.

Compte tenu de cet effet de mise en relief du chaos romanesque par la discordance temporelle, on pourrait argumenter qu'il n'est pas ici question de départir le temps intime et le temps du monde, mais de montrer de quelles façons les distinctions temporelles s'amenuisent en temps de guerre, où le cercle vicieux de la violence rase tout sur son passage, soumettant à ses impératifs aussi bien le temps intime que le temps linéaire du monde. En ce sens, les discordances qui marquent les représentations temporelles pourraient être attribuables à l'effet radical de la guerre sur l'expérience intime du temps de chacun. Suivant cette logique, on pourrait expliquer pourquoi, contrairement à ce qui se passe, selon Ricœur, dans *Mrs. Dalloway* ou dans *À la recherche du temps perdu* (Ricœur, 1985 : PAGES?), la fin du récit de Birahima (189-212, 246-286) n'apparaît pas comme une résolution apportée à l'énigme du temps. Le chaos romanesque est tel qu'il ne laisse pas au protagoniste la liberté de refigurer son temps, puisque la fusion du temps intime et du temps du monde ne laisse aucune place au recul nécessaire à une quelconque méditation sur le temps. Tout se fonde dans l'immédiateté de la violence et de la lutte pour la survie. Cet état de choses explique aussi pourquoi le récit ne s'ouvre sur aucun avenir et que sa structure circulaire, accentuée par le caractère quasi identique du début et de la fin du livre, ne semble annoncer qu'un interminable ressassement de la tragédie et du traumatisme des guerres tribales.

Quoi qu'il en soit, on peut très bien lire *Allah n'est pas obligé* comme un récit où les temps subissent une fusion dont la singulière violence explique leur discordance. Cette lecture est convaincante du point de vue phénoménologique que j'ai admis de façon implicite jusqu'ici. Mais, concernant le roman de Kourouma, les hypothèses de Ricœur achoppent dans la mesure où les personnages du roman sont projetés dans un temps autre qui ne saurait correspondre à l'expérience humaine du temps telle que la décrit le philosophe. Ce roman, compte tenu de la situation qui s'y déploie, ne peut pas être lu comme une « fable sur le temps ».

Cependant, ce type de lecture me paraît insuffisant, dans la mesure où il laisse entendre que le jeu des représentations romanesques n'a d'autre fonction que celle de conférer aux situations mises en scène un surplus de sens par le relais de l'énonciation ou encore une intensité émotive. Autrement dit, il nous dit bien peu de choses sur la dimension plus formelle de la représentation. Or, les choix formels dans *Allah...* sont en eux-mêmes significatifs, et la discordance qui marque les modes de représentation du temps traduit autre chose que la mise en relief des faits et événements de la diégèse. Dans une perspective semblable, Annik Doquire Kerszberg fait valoir l'importance du signifiant en ce qui concerne les nombreuses références aux dictionnaires qui émaillent le texte :

Leurs constantes intrusions introduisent un écart non seulement pour le narrateur, mais aussi dans l'esprit du lecteur/de la lectrice par rapport au contenu de la narration : tout se passe comme si l'attention se déplaçait du signifié au signifiant, les mots ou expressions semblant se réifier pour être traduits, manipulés, substitués (Doquire Kerszberg, 2002 : 115-116).

Cette « réification » du signifiant en montre l'importance et invite le lecteur à le « manipuler » en s'interrogeant sur le sens des modes de représentation et d'expression romanesques. Elle n'est, du reste, pas seulement le fait des références aux dictionnaires (auxquelles nous reviendrons); y participent également les jeux de répétition de syntagmes, d'expressions, de séquences et de motifs, que nous avons interprétés comme des indices de la configuration temporelle. On peut d'ailleurs également y inclure l'introduction, dans le texte, de dates historiques précises, dans la mesure où l'étrangeté de la présence de celles-ci dans le discours d'un enfant comme Birahima leur prête un relief particulier – les réifie – et incite à explorer l'écart

qui se creuse entre le référent – la chronologie des événements historiques – et leur mode de représentation.

C'est, du reste, à la présence de ces dates que nous nous intéresserons avant tout, car leur apparition dans le texte nous a paru marquer le passage au chaos temporel et romanesque. Ces dates sont signifiantes à deux titres : 1) elles expriment le poids de l'histoire; et 2) elles traduisent un mode de représentation du temps qui ne cadre pas avec la réalité décrite dans le roman.

En ce qui concerne la dimension historique, la colonisation, on le sait, agit comme une « période pivot » – pour reprendre les termes de Jean Ouédraogo (2002 : 71, 89) – dans l'imaginaire romanesque de Kourouma<sup>4</sup>. L'histoire et la politique sont d'ailleurs omniprésentes dans l'ensemble de la production littéraire de l'auteur. Dans le discours de Birahima, l'Occident est au moins partiellement responsable de la situation chaotique que connaissent nombre de pays africains, puisque celle-ci compte parmi ses causes les suites de l'esclavagisme, de la colonisation et de l'appui apporté par l'Occident aux régimes dictatoriaux pendant la guerre froide. Or, l'introduction dans le roman des dates historiques – et donc de l'histoire –, par la singularité de celles-ci et par leur impact sur la temporalité du roman, ne fait pas que dégager une fusion du temps du monde et du temps intime en période de guerre; elle met en relief le poids de l'histoire et notamment celui de l'histoire coloniale. En ce sens, le calendrier chrétien apparaît significatif. Certes, il s'agit du calendrier le plus couramment employé dans le monde contemporain, mais ce fait en soi n'est pas innocent : il est le résultat d'un contexte historico-politique. Précisément, le rôle que joue ce contexte dans la situation chaotique du Liberia et de la Sierra Leone est souligné par les transformations du récit dès l'introduction du temps calendaire.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'éventuelle non-adéquation de ce temps avec la réalité romanesque, il serait utile de reconnaître peut-être un malaise à tenter d'appliquer le modèle de Ricœur au roman de Kourouma. Ce modèle appartient à un mode de représentation du temps plus contrasté que celui qui est mis en place dans le roman. Pour le rappeler de façon très sommaire, l'expérience humaine du temps selon Ricœur oppose un temps du monde perçu comme linéaire et un temps intime obéissant à un

---

<sup>4</sup> Voir aussi à ce sujet la préface de Kourouma au livre *Désir d'Afrique* de Boniface Mongo-Mboussa (2002 : 9), en ce qui concerne la littérature africaine conçue comme la littérature de « la mauvaise conscience de l'Occident ».

modèle plus circulaire, dans la mesure où le présent phénoménologique – le présent du « je » – est partagé entre attentes et souvenirs. Dans le roman, toutefois, avant l'intervention du temps calendaire, le temps du monde n'est pas représenté de façon linéaire. La façon dont le calendrier est représenté dans la narration de *Birahima*, notamment par les incohérences qui marquent les récits chronologiques, paraît révéler une inadéquation de ce temps calendaire par rapport à la temporalité romanesque. En ce sens, le calendrier chrétien pourrait ici témoigner de son incapacité de bien rendre compte d'une façon non occidentale de représenter le temps. Le modèle de Ricœur, dans la mesure où il est intimement lié au christianisme, se montre insuffisant.

En somme, la lecture proposée suggère que le roman de Kourouma, en entrecroisant des modes de représentation du temps incompatibles et en « réifiant » le temps calendaire, fait valoir un problème de cadre de référence. Il pose ainsi de façon implicite à son lectorat – qui, comme nous le savons, est constitué pour une bonne part d'Européens et de Nord-Américains – la question de la représentation des pays africains dans le monde. Quels sont les cadres de référence, quels sont les critères d'évaluation et d'analyse à partir desquels nous – et par là les habitués des modèles occidentaux – nous représentons les pays africains? Comment avoir de ces pays une conception juste si la référence de nos modèles demeure un système qui ne correspond pas à leur réalité?

Les références aux dictionnaires sont un autre exemple de ce mécanisme. Kourouma, dans une entrevue publiée en 1999 sur le site de l'UNESCO, fait état de la difficulté qu'il éprouve à rendre la réalité des Malinkés en français :

Mes personnages sont des Malinkés. Et lorsque qu'un Malinké parle, il suit sa logique, sa façon d'aborder la réalité. Or, cette démarche ne colle pas au français : la succession des mots et des idées, en malinké, est différente. Entre le contenu que je décris et la forme dans laquelle je m'exprime, il y a une très grande distance, beaucoup plus grande que lorsqu'un Italien, par exemple, s'exprime en français (Lefort et Rosi, 1999).

Ainsi, la syntaxe, les modes d'expression et le vocabulaire du français ne suffiraient pas pour rendre compte de la réalité que décrit *Birahima* et ce dernier, pour exprimer cette réalité, malmène la langue, la restructure et ponctue son récit de définitions souvent mal



assimilées des dictionnaires *Robert* et *Larousse*. Toutefois, ce qui me paraît encore plus significatif, c'est la tendance à définir les termes africains par renvois à l'*Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* (Racelle-Latin, 1988). Il faut préciser que la moitié des mots définis n'apparaissent pas dans le livre en question et, lorsqu'ils y sont, la définition donnée dans le roman est souvent différente de celle qui s'y trouve. Critique de son incomplétude? Ou encore pied de nez fait à l'idée même de ce type de texte? Après tout – et là, je ne mets pas en cause l'intérêt de ces projets –, ce qui sous-tend la préparation d'un *Inventaire des particularités*, comme c'est le cas pour tous les dictionnaires de « régionalismes », c'est l'idée selon laquelle la référence et la norme sont ailleurs. Bref, non seulement les formes d'expression employées dans le texte pour exprimer la réalité des personnages sont-elles souvent en décalage par rapport à ce qu'ils cherchent à exprimer, mais là où on emploie des mots africains pour dire une réalité africaine, on le fait en passant par l'intermédiaire d'un guide qui fait état des écarts par rapport à une norme qui est ailleurs.

Ainsi, histoire de revenir à la question initiale, la refiguration du temps à partir du roman est en effet impossible selon le modèle de Paul Ricœur. La situation chaotique dans laquelle évolue le protagoniste y est certainement pour quelque chose, mais le caractère inconciliable des représentations temporelles mises en place dans le texte me semble également un problème de représentation. En ce sens, le chaos romanesque résulte aussi d'un décalage existant entre les signes et les objets qu'ils représentent. Il est le produit de l'écriture, et s'il paraît un mode particulièrement efficace de mise en scène du désordre, il est également porteur de sens en ce qu'il fait valoir une incapacité de penser ce désordre sans réfléchir sur les façons que nous – habitués des modèles occidentaux – avons de le faire. Sans cet effort pour dépasser certains *a priori* liés à la représentation de contextes occidentaux, un décalage subsistera toujours. C'est ce que les incohérences temporelles, le français malmené et les définitions inexistantes de Birahima semblent justement montrer.

**Nathalie Roy** est étudiante de troisième cycle au programme de doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle prépare actuellement une thèse sur Marie-Claire Blais et Nadine Gordimer et s'intéresse particulièrement à des questions d'éthique et de représentation.

### Références

- DOQUIRE KERSZBERG, Annik (2002). « Kourouma 2000 : humour obligé! », *Présence Francophone*, n° 59 : 110-125.
- ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (coll. « Folio/essais »).
- KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- LEFORT, René et Mauro ROSI (entrevue réalisée par) (1999). « Ahmadou Kourouma, ou la dénonciation de l'intérieur », [http://www.unesco.org/courier/1999\\_03/fr/dires/txt1.htm](http://www.unesco.org/courier/1999_03/fr/dires/txt1.htm).
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (2002). *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard (coll. « Continents noirs »).
- OUÉDRAOGO, Jean (2002). « L'espace scriptural chez Kourouma ou la tragicomédie du roman », *Présence Francophone*, n° 59 : 69-91.
- RACELLE-LATIN, Danièle (dir.) (1988). *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Paris, EDICEF/AUPELF, seconde édition.
- RICCEUR, Paul (1983-1985). *Temps et récit I, II, III*, Paris, Seuil (coll. « Essais »).

**Pascale DE SOUZA**

## Folie de l'écriture, écriture de la folie dans la littérature féminine des Antilles françaises

**Résumé :** Les personnages féminins aux corps malades ou mutilés abondent dans la littérature féminine de Guadeloupe et de Martinique. La folie, l'anorexie, l'automutilation, voire le suicide de ces personnages féminins sert certes à dénoncer un ordre social répressif hérité des temps de l'esclavage, mais ils représentent aussi des moyens d'influer sur un entourage peu réceptif à la quête identitaire féminine. Les crises de folie ou actes d'(auto)mutilation leur permettent ainsi de marronner un système qui cherche à nier leur existence.

Armes, folie, identité, littérature féminine des Antilles française, maladie, marronnage

Les personnages féminins aux corps malades ou mutilés abondent dans la littérature féminine de Guadeloupe et de Martinique. Selon Françoise Lionnet, ces jeunes femmes victimes de coups ou de privations porteraient les stigmates d'un ordre social répressif hérité des temps de l'esclavage. L'imposition du système (post)colonial et la perversion des relations de couple qui en résulte éclaireraient ainsi certaines causes des mauvais traitements que subissent ou s'infligent plusieurs personnages. La lecture proposée par Lionnet soulève toutefois deux problèmes : d'une part, il fait du corps de la femme un simple support métaphorique de l'histoire, d'autre part, il omet le fait que l'apparente soumission des femmes se présente parfois comme une forme de pouvoir. Une démarche analytique soulignant le pouvoir latent ou patent que révèlent la folie, l'anorexie, l'automutilation, voire le suicide permet d'évaluer ces disfonctionnements non plus comme les indices d'une victimisation de la femme ou d'une métaphorisation des phénomènes de colonisation, mais comme autant de moyens d'influer sur un entourage peu réceptif à la quête identitaire féminine. Contrairement à ce qu'avance la critique Evelyn O'Callaghan lorsqu'elle propose une étude psychanalytique de divers personnages romanesques antillais, Juletane dans *Juletane* de Myriam Warner-Vieyra (1982), Rehvana dans *L'autre qui danse* de Suzanne Dracius-Pinalie (1989), Sapotille dans *Sapotille et le serin d'argile* et Cajou dans *Cajou* de Michèle

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

Lacrosil (1960 et 1961) sont des femmes fatales non seulement parce qu'elles subissent une longue déchéance, mais aussi parce qu'elles provoquent celle d'autres personnages romanesques. Leurs crises de folie ou actes d'(auto)mutilation leur permettent ainsi de marronner un système qui cherche à nier leur existence. Après avoir brièvement présenté la thèse de Lionnet et souligné les problèmes que pose la lecture victimisante d'O'Callaghan, je me propose d'analyser les armes à double tranchant que manient ces femmes fatales.

### **Métaphorisation du corps féminin**

Le roman antillais qui dénonce le plus ouvertement les effets de la colonisation sur le corps féminin est sans doute *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel (1974). Ce roman des années cinquante en Martinique, dont Euzhan Palzy a tiré un excellent film, dépeint la lente déchéance de Man Tine, son échine courbée par les années de labeur, ses mains « en forme de racines », ses pieds « gonflés, racornis et crevacés » (Zobel, 1974 : 11), préludes d'une mort prochaine. Cette mort lente souligne l'impuissance de la femme noire à échapper à la canne et au rôle qui lui est dévolu dans la pyramide socioéconomique de la plantation.

Tout comme Man Tine, Juletane, Rehvana, Cajou et Sapotille portent les traces de privations et de mauvais traitements. On pourrait arguer que Man Tine diffère de ces personnages de romans plus récents dans la mesure où elle est la victime directe du système « plantocratique ». La différence n'est toutefois que superficielle, car les tendances anorexiques de ces personnages féminins et la violence de leurs partenaires masculins résultent de relations faussées par le jeu du colonialisme. Incapables de s'affirmer dans une société (post)coloniale qui ne leur offre aucune image valorisante d'eux-mêmes et de piètres possibilités professionnelles, les personnages masculins expriment leurs frustrations à travers la violence conjugale. Les personnages féminins subissent apparemment sans coup férir cette violence ou bien adoptent des comportements autodestructeurs. Cette situation conduit Françoise Lionnet à conclure dans un article consacré à *L'autre qui danse et Cajou* : « La souffrance physique des principaux personnages féminins semble fonctionner comme un code pour dénoncer une situation déstabilisante : le statut ambigu, hérité d'un passé colonial, des départements d'outre-mer

français<sup>1</sup> » (Lionnet, 1992 : 31). Le statut ambigu des départements d'outre-mer, mais aussi celui d'anciennes colonies, se refléterait ainsi dans le corps féminin, support tout aussi ambigu aux confluences de l'ethnicité, du genre et de l'histoire.

### Diagnostic

Dans un article intitulé « The Bottomless Abyss: "Mad" Women in Some Caribbean Novels » et consacré, entre autres romans, au *Quimboiseur l'avait dit* de Myriam Warner-Vieyra (1980), la critique jamaïcaine Evelyn O'Callaghan aboutit à des conclusions similaires. Elle assimile la folie des personnages féminins qu'elle étudie à une dénonciation implicite de l'impuissance des plus pauvres et des plus démunis aux Antilles (O'Callaghan, 1985 : 56). Toutefois, O'Callaghan suit également une autre piste analytique. Selon elle, il ne s'agit pas seulement de métaphoriser les souffrances des personnages féminins, mais d'y voir les symptômes de véritables « cas » à soumettre à l'analyse d'une psychiatre. Dans son article, O'Callaghan présente ainsi les diagnostics émis par le docteur Ermine Belle sur la base des symptômes qu'affiche, *entre autres*, Zétou dans *Le quimboiseur l'avait dit*<sup>2</sup>. Le docteur Belle conclut de son « examen » de Zétou que celle-ci manifeste des tendances schizo-phréniques. Que penser de la démarche adoptée ici par O'Callaghan? Dans *Madness and Literature*, Lillian Feder avance qu'il est utile de tenir compte des théories psychanalytiques pour analyser les réactions de personnages romanesques, mais que : « les tentatives de diagnostiquer la pathologie de personnages de fiction par des critiques littéraires sont souvent anachroniques, pour ne pas dire absurdes, et celle des auteurs en général... peu convaincante<sup>3</sup> » (Feder, 1980 : 10).

<sup>1</sup> « The physical suffering of the main female characters seems to function as a code for denouncing an unsettling situation: the ambiguous status, legacy of a colonial past, of the French-Overseas departments. » Toutes les traductions sont fournies par l'auteure de l'article.

<sup>2</sup> O'Callaghan étudie également les « cas » de Toycie dans *Beka Lamb* de Zee Edgell et d'Antoinette dans *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys. Antoinette s'attaque elle aussi aux structures sociales responsables de son aliénation. Elle tente de tuer le frère qui l'a « vendue » à son futur mari et l'a spoliée de son héritage. De même, l'incendie du château-prison où son mari la tient enfermée n'est-il pas le résultat accidentel des égarements d'une femme folle, mais l'aboutissement d'une stratégie de destruction dûment calculée visant à restituer l'équilibre d'Antoinette? Il aboutit effectivement à son retour à l'île natale, car lorsqu'elle plonge dans les flammes de l'incendie, elle y voit son amie d'enfance, la jeune Tia, qui incarne son passé retrouvé.

<sup>3</sup> « attempts at diagnoses of the pathology of fictive characters by literary critics are often anachronistic, not to say absurd and those of authors generally... unconvincing. »

L'approche adoptée par O'Callaghan semble effectivement d'autant plus dangereuse qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une littérature connue pour ses tendances autobiographiques. Le pas est vite franchi entre le diagnostic médical de la schizophrénie des personnages et celle supposée des auteurs<sup>4</sup>.

En se fondant sur les diagnostics émis par le docteur Belle, O'Callaghan aboutit à la conclusion que les femmes folles « ont, en fait, abandonné; elles adoptent la pause de victimes passives<sup>5</sup> » (O'Callaghan, 1985 : 55). Cette réflexion éclaire paradoxalement notre approche. Le choix des termes y révèle, en effet, une affirmation latente de soi qui réfute l'apparente passivité. Les femmes folles « assument le rôle de victimes passives », en d'autres termes, adoptent volontairement une conduite passive. O'Callaghan ne perçoit pas que la formulation même de sa conclusion infirme ce qu'elle cherche à démontrer.

Huit ans plus tard, dans *Women Version*, un ouvrage critique consacré à la littérature féminine des Antilles, ce qui n'était qu'un doute inconscient est devenu conviction. O'Callaghan écrit alors que les textes féminins présentant des personnages féminins aliénés

démontrent l'influence pernicieuse de certains stéréotypes et l'inadéquation des modèles disponibles et représentent leur déconstruction radicale grâce à un « rejet » de tous modèles/rôles/images de la femme chez les personnages « fous ». Paradoxalement, le choix d'une option souvent autodestructrice constitue une stratégie de survie dans la quête identitaire de la femme<sup>6</sup> (*ibid.* : 13).

De simples indices de folie, les conduites schizophrènes sont ainsi devenues des stratégies de survie permettant à la femme de se forger une identité. Cette lutte de longue haleine se manifeste par des comportements (auto)destructeurs dans les romans étudiés ici.

<sup>4</sup> En choisissant de confier l'introduction du roman *Lettres à une Noire* de Françoise Ega à Emile Monnerot, psychiatre des hôpitaux de Paris, et de publier en fin d'ouvrage un article présenté dans le cadre d'une conférence intitulée « Bilan psychologique et moral des Antilles », la maison d'édition de Françoise Ega contribue à renforcer le parallèle entre fiction et réalité. Pourtant, le roman d'Ega en lui-même ne présente aucun indice de folie, à moins qu'on ne considère la rédaction de lettres adressées à un lointain destinataire comme une manifestation de troubles de la personnalité.

<sup>5</sup> « have, as it were, given in; they assume the pose of passive victims ».

<sup>6</sup> « demonstrate both the pernicious influence of certain stereotypes and the inadequacy of available models and represent their radical deconstruction via an "opting out" of all models/roles/images of womanhood by the "mad" characters. Paradoxically, the choice of an often self-destructive option signifies a survival strategy in the woman's search for self-definition. »

### Refuge/repaire

La première étape va consister pour la femme à trouver un lieu lui servant à la fois de refuge et de repaire. Comme l'indiquent les éditrices d'*Out of the Kumbia*, un recueil d'articles consacré à la littérature féminine des Antilles, l'espace clos est source d'enfermement mais aussi de protection, qu'il s'agisse d'une maison ou, dans un contexte plus antillais, d'une « kumbia » – une gourde. Loin d'être une victime que l'aliénation croissante confine dans une prison, la femme tire sa puissance du « lieu clos » qui devient, pour reprendre les termes de l'écrivaine jamaïcaine Michelle Cliff, « pas un lieu muré – en fait, ouvert de tous côtés. Non pas secret – mais privé. Un espace privé ouvert<sup>7</sup>. » (Cliff, 1980 : 52).

Cet espace ouvert privé revêt diverses formes : case, chambre, jupe, bateau... et offre à certains personnages un refuge où puiser la force et le courage de faire front à l'adversité. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart, Reine-sans-Nom trouve bonheur et plénitude dans un jardin clos où elle file le parfait amour avec Jérémie. Elle choisit une demeure encore plus isolée, une ancienne Grand-Case<sup>8</sup>, lorsqu'elle cherche à retrouver ses esprits égarés après la mort de sa fille. De même, lorsque Télumée quitte sa mère pour aller vivre à Fond-Zombi, elle trouve deux havres dans la case et les jupes de sa grand-mère :

Reine-sans-Nom ouvrit la porte et me fit entrer dans la petite pièce qui composait tout son logis. Sitôt que j'eus franchi le seuil, je me sentis comme dans une forteresse, à l'abri de toutes choses, connues et inconnues, sous la protection de la grande jupe à fronces de grand-mère. (Schwarz-Bart, 1972 : 47).

C'est dans cette case que Télumée retrouvera l'envie de vivre après que son mari lui a infligé coups et blessures pour oublier son propre échec. Dans *Le quimboiseur l'avait dit* de Myriam Warner-Vieyra, Zétou se réfugie de même dans le bateau de son père, figure métonymique de l'île natale perdue. Coupée de son île, exploitée et trompée par sa mère et son beau-père, Zétou retrouve le chemin de la Guadeloupe lorsque ces derniers la font interner dans un hôpital psychiatrique parisien. Elle s'imagine alors lovée dans le bateau paternel :

---

<sup>7</sup> « Not a walled place—in fact, open on all sides. Not secret—but private. A private open space. »

<sup>8</sup> Une Grand-Case est la demeure d'une famille de planteurs sise sur une plantation.

À nouveau je me sentis glisser dans un gouffre. Cette fois, je ne fis rien pour empêcher ma descente dans la valise des ténèbres. Quand j'atteignis le fond, j'eus conscience d'être couchée au fond d'une barque.

Tout ce que je pouvais voir du fond de la barque, c'étaient le large dos d'un homme au torse nu – ses muscles luisants de sueur évoquaient une puissance qui me rassurait – et un tout petit nuage blanc accroché à un ciel bleu. (Warner-Vieyra, 1980 : 137-138).

Au plus profond de l'aliénation, confrontées à la perte d'un enfant, d'une mère, d'un conjoint ou de toute une île, Toussine, Télumée et Zétou trouvent dans le lieu clos un refuge. Dans l'article qu'elle consacre à l'étude du voyage et de l'espace clos dans six romans féminins de Guadeloupe et de Martinique<sup>9</sup>, Elisabeth Wilson conclut ainsi :

La femme est une figure de force et de résistance et l'île, le hameau, le bateau ou la chambre deviennent non pas un espace négatif mais un espace positif, non pas un lieu clos qui emprisonne mais une base solide à partir de laquelle on peut organiser des sorties pour faire face aux eaux de la vie, cette mer ouverte, cette mer qui tout à la fois protège et menace, isole et libère, donne et retire la vie<sup>10</sup>. (Wilson, 1990 : 53).

En retournant aux lieux clos, la femme peut non seulement faire face aux aléas de sa vie, mais lancer des offensives (auto)destructrices qui ont pour noms folie, anorexie ou suicide.

### Folie de l'écriture

L'écrivain pied-noir Marie Cardinal a clairement saisi le potentiel libérateur de la folie. Elle note dans son roman autobiographique *Les mots pour le dire* : « Elle et moi. Moi, c'est Elle. La folle et moi nous avons commencé une vie toute neuve, pleine d'espoirs, une vie qui ne peut plus être mauvaise. Moi, la protégeant, elle, me prodiguant l'invention, la liberté » (Cardinal, 1987 : 15).

<sup>9</sup> *La Négrresse blanche* de Mayotte Capécia, *Une saison à Rihata* de Maryse Condé, *Mon examen de Blanc* de Jacqueline Manicom, *Pluie et vent sur Télumée* *Miracle* de Simone Schwarz-Bart, *Le quimboiseur l'avait dit* et *Juletane* de Myriam Warner-Vieyra.

<sup>10</sup> « The woman is a figure of strength and resistance and the island, hamlet, boat or room becomes not a negative space but a positive one, not a restrictive enclosure, but a solid base from which to venture out to brave the waters of life, the open sea, that sea which at once protects and threatens, isolates, and frees, gives and takes life. »



C'est cette même invention, cette liberté que Zétou retrouve dans *Le quimboiseur l'avait dit* lorsqu'elle est internée et qu'elle analyse en termes lucides et posés sa propre chute et son retour vers le ciel bleu de son enfance. Warner-Vieyra continue d'explorer le potentiel libérateur et subversif de la folie dans son roman *Juletane*.

Juletane est une jeune Antillaise élevée par une tante à Paris, qui quitte la France pour aller vivre au Sénégal, pays natal de son mari Mamadou. Elle découvre alors que Mamadou est déjà marié et qu'il compte partager son temps entre Juletane et Awa, sa première femme. Après quelques mois à vivre dans un appartement urbain avec Juletane, le mari installe ses deux épouses et les enfants d'Awa dans une concession que la jeune et jolie Ndeye rejoindra en devenant une troisième épouse. De plus en plus isolée dans une société qu'elle ne comprend pas, Juletane va se réfugier dans la folie.

En devenant la « folle », Juletane perd jusqu'à son nom. Mais, en acceptant le label de « folle », Juletane, pour reprendre le terme de Jonathan Ngate, « domestique » (1996 : 556) la folie qui devient son seul recours devant l'adversité. Juletane est doublement réduite au silence, car d'une part, son entourage parle peu (ou pas) le français et d'autre part, elle fait partie d'une société qui ne prête aucune attention au discours des fous. Toutefois, comme le fait remarquer Maryse Condé (1979 : 105) dans *La parole des femmes*, la folie offre paradoxalement une certaine protection qui permet à Juletane d'analyser son statut de folle et de rechercher les causes de sa folie. Elle fait alors preuve d'une lucidité qui oblige le lecteur à prêter attention à ses paroles :

Ici, on m'appelle la « folle », cela n'a rien d'original. Que savent-ils de la folie?

Et si les fous n'étaient pas fous! Si un certain comportement que les gens simples et vulgaires nomment folie, n'était que sagesse...? (Warner-Vieyra, 1982 : 13).

La sagesse qu'évoque Juletane transparait dans la tenue même de son journal. Juletane affirme être parfaitement consciente de son environnement familial : « ma conscience des faits est très lucide » (*ibid.* : 12). Comment donc croire qu'elle puisse « oublier » certains faits, en particulier l'empoisonnement des enfants d'Awa dont elle est responsable? Il s'agit plutôt ici d'une mémoire sélective qui lui permet d'être au courant de tous les menus faits de la vie familiale

tout en omettant les actes les plus répréhensibles que sa jalousie lui fait commettre.

En optant pour le format d'un journal intime, Warner-Vieyra souligne que Juletane ne perd jamais le fil du temps, tant qu'elle vit sur la concession de Mamadou. Son journal suit ainsi une stricte progression chronologique; chaque entrée suivant une date, parfois même une heure précise<sup>11</sup> : « samedi 2 septembre 1961 » (*ibid.* : 117), « dix-huit heures trente » (*ibid.* : 121). Cette maîtrise du temps s'accompagne enfin d'une maîtrise de l'écriture. Qu'il s'agisse de style direct ou indirect libre, l'écriture de la folie ne devient paradoxalement jamais une folie de l'écriture.

Juletane conclut son journal en ces termes : « Me réveiller dans un autre monde où les fous ne sont pas fous mais des sages aux regards de justice » (*ibid.* : 141). On peut, certes, arguer que cette maîtrise de la narration est le fait de l'auteur. Mais, lorsque celui-ci prête sa plume au personnage et emploie le style direct ou indirect libre, deux explications se présentent : 1) l'auteur n'a pas su transmettre par la déraison de l'écriture la folie de son personnage, 2) l'auteur a voulu transmettre par l'écriture la puissance de son personnage qui choisit et assume son destin et son écriture. J'opterai ici pour la deuxième solution, tout en soulignant une certaine ambiguïté de la langue.

En effet, bien que Juletane, Zétou, Sapotille et Cajou aient été élevées en partie ou en majorité aux Antilles, les incursions du créole dans la langue que leur prêtent les auteurs sont rarissimes, voire absentes. On peut avancer que, hormis Zétou, originaire d'un village de pêcheurs, les personnages sont issus de familles francophones et fréquentent des écoles où l'enseignement se fait en français. Même si elle révèle un état de faits issu de leur enfance, cette absence du créole souligne, toutefois, la première aliénation par rapport à l'île, celle de la parole.

À quoi sert, alors, ce français si maîtrisé? Principalement à jouer les Calibans, à dénoncer la vie à laquelle Juletane, Zétou, Rehvana, Sapotille et Cajou sont confrontées. Stratégie de survie et de révolte, la folie s'apparente ici à un marronnage psychologique qui permet de fuir des structures sociales aliénantes avant de s'y attaquer. Il ne

<sup>11</sup> On notera le contraste avec *Journal : nationalité immigré(e)* de Sakinna Boukhedenna dans lequel la jeune beure perd peu à peu conscience du temps qui passe, au point de perdre le fil de la chronologie dans son journal.

s'agit pas ici du grand marronnage dans les mornes de Martinique ou la jungle de Guyane, mais de petite marrone, cette fuite qui permettait aux esclaves de vivre aux abords des plantations afin d'en tirer les vivres nécessaires tout en fomentant raids ou sabotages de petite envergure.

### Une arme fatale

Loin d'être prisonnière de la concession familiale, Juletane dicte ainsi le fonctionnement de la maison. En s'enfermant dans la salle de bains, elle oblige son mari Mamadou à se rendre au travail sans s'être lavé. Elle couvre la cour de morceaux de drap déchiré. Elle perturbe les rencontres de Ndeye et de ses amies par sa présence et ses bruits intempestifs. Lorsque ces actes de faible envergure s'avèrent insuffisants pour faire reconnaître son droit à l'existence, elle recourt à la violence. Enfin, stérile depuis une fausse couche, marquée par les privations et les blessures auto-infligées, Juletane défigure la jolie et vaine Ndeyeelle, tue les enfants d'Awa puis se suicide en se jetant dans un puits<sup>12</sup>.

Bien que Juletane s'attaque aux stéréotypes de la séductrice et de la mère, elle ne cherche pas tant à les subvertir qu'à exprimer son dépit de ne pouvoir les réconcilier. Elle espère qu'en coupant les liens qui unissent son mari à Awa et à Ndeye, celui-ci lui reviendra. Le dénouement du roman souligne que la « folie » de Juletane fait partie d'un plan partiellement couronné de succès, puisque Mamadou, confronté à la mort de ses enfants, au suicide d'Awa et à la défiguration de Ndeye, se rend compte qu'il est en partie responsable de l'aliénation de sa seconde femme. Toute chance de réconciliation est toutefois réduite à néant par la mort accidentelle de Mamadou. N'ayant désormais plus aucune raison de se battre, plus aucun projet à réaliser, Juletane cesse d'écrire. Elle s'éteint peu après la dernière entrée de son journal intime.

Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, la folie est de même un moyen de préserver un équilibre psychique menacé par les aléas de la vie. Lorsque sa patronne blanche, M<sup>me</sup> Desaragne, exprime son mépris pour les descendants d'esclaves, Télumée se compare à un tambour à deux faces. La seconde face du tambour reste préservée

---

<sup>12</sup> Le mode de suicide choisi par Awa provoque certes sa mort, mais lui permet aussi de retourner vers un lieu clos tout en souillant l'eau du village. Il s'inscrit ainsi à la fois dans la tradition de la quête du refuge et dans celle de la résistance.

des discours aliénants de M<sup>me</sup> Desaragne et de la tentative de viol perpétrée par son mari. Télumée a aussi recours métaphoriquement à la métamorphose, s'imaginant pierre, oiseau ou araignée pour échapper à ses maîtres. Aucun critique n'a abordé l'image du tambour à double face ou les métamorphoses de Télumée sous l'angle de la folie en y voyant une manifestation de la schizophrénie. Serait-ce parce que cette métaphore et ces métamorphoses permettent à Télumée de préserver son identité et non de sombrer? Arme efficace, l'adoption d'identités doubles, voire multiples, permet effectivement à Télumée de passer à l'offensive en devenant une Anancy qui fait fuir M. Desaragne ou en souillant les aliments qu'elle prépare pour ses maîtres. S'inscrivant dans la tradition des négresses-maison coupables de multiples empoisonnements de maîtres<sup>13</sup>, Télumée manie ainsi une arme redoutable pour s'attaquer aux limites arbitraires d'une société partriarco-coloniale.

### Automutilation

L'automutilation et le jeûne constituent d'autres formes de pouvoir potentiel. En s'autodétruisant, la femme refuse à l'homme le droit de lui imposer une certaine image d'elle-même. Délaissée par Mamadou qui va passer ses week-ends chez sa première femme, Juletane reprend le contrôle de son destin en saccageant leur intérieur et en meurtrissant son propre corps. Les coups qu'elle s'inflige et les privations transforment ainsi la jolie fille que Mamadou avait épousée en une femme émaciée portant les marques indélébiles de sa rébellion :

Oui, je fus belle, amoureuse. Aujourd'hui, je me suis regardée dans un morceau de miroir : mes cheveux que j'avais coupés semblent n'avoir jamais repoussé ou bien les ai-je recoupés récemment? Ils ont une teinte poussiéreuse. Une longue cicatrice en diagonale sur mon front, souvenir de ma première dépression... Mes yeux trop brillants reflètent un je ne sais quoi de froid, d'inquiétant; mes pommettes saillent au-dessus de mes joues creuses; ma peau est terne. J'ai une tête de désespérée, d'affamée (Warner-Vieyra, 1982 : 120).

Cette appellation de « désespérée » et d'« affamée » n'est toutefois pas subie, mais bien choisie et assumée. Dans *Postcolonial Representations*, Françoise Lionnet avance que Juletane s'impose

<sup>13</sup> Du temps de l'esclavage, on appelait « nègres-maison » les esclaves qui servaient de domestiques aux familles des maîtres par opposition aux « nègres-jardin » affectés aux champs.

ces mortifications afin de contrôler une destinée qui lui échappe, alors que ses efforts restent « futiles et désespérés » (Lionnet, 1995 : 73). Il semble plutôt que le corps soit devenu, pour Julietane, un texte sur lequel elle inscrit sa propre révolte.

Rehvana, dans *L'autre qui danse*, adopte une démarche similaire. Négligeant de soigner les blessures que lui inflige son amant, elle a ainsi « la peau tavelée de meurtrissures bleuâtres, bras et jambes ulcérés de blessures mal soignées » (Dracius-Pinalie, 1989 : 126). En se laissant finalement mourir de faim dans un HLM parisien, elle refuse le rôle qu'on lui a assigné, celui que remplit à merveille sa sœur aînée, *L'autre qui danse*, modèle d'intégration sachant négocier la différence entre Antilles et France. Dans *Cajou*, Cajou suit un destin parallèle, soulignant sa « maigreur » et son « anxiété chronique » (Lacrosil, 1961 : 34) avant d'opter pour la noyade afin d'échapper à une image d'elle-même qu'elle renie. La faim qui tenaille Julietane, Rehvana et Cajou est tout autant celle, littérale, qui consume peu à peu leurs forces que celle qui les fait chercher leur être au monde. En textualisant leur corps, elles dénoncent toutes son objectification. Leur quête identitaire ne trouve certes sa résolution que dans la mort, mais celle-ci est-elle une fin ou un commencement?

Folie et anorexie permettent à la femme encore jeune d'échapper aux images d'elle-même que lui renvoie la société. Bien que la femme ne puisse sciemment accélérer le passage du temps, la vieillesse constitue, pour elle, une autre forme de résistance. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la vieillesse n'est pas présentée dans la littérature féminine de Guadeloupe et de Martinique comme une perte de ses moyens physiques, mais plutôt comme une libération. Denise Brahimi avance que : « C'est la femme jeune, donc susceptible de séduire, qui est pour cette raison "victimisée" dans les pays maghrébins. Tandis que les vieilles femmes, jugées non dangereuses pour la maîtrise de l'homme, peuvent laisser éclater leurs qualités diverses et leur personnalité. » (81). Ce jugement me semble applicable aux Antilles où la femme en âge de séduire et d'enfanter tombe sous le coup de canons masculins. Libérées de ces contingences, les femmes âgées peuvent assumer leur pleine et entière identité, vivre des amitiés qui défient les années et assumer des fonctions maternelles qui ne sont pas vécues comme contraignantes. Dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, l'amitié fleurit entre la grand-mère de Télumée et Man Cia, la vieille quimboiseuse, tandis que dans *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* de Maryse Condé, Man

Yaya devient l'amie de la mère de Tituba. Les femmes âgées dépassent même souvent leurs limites humaines en affichant des pouvoirs occultes tels que la voyance, la métamorphose ou le contact avec les esprits. À l'exception de Tituba, les quimboiseuses dans les romans antillais sont effectivement toutes des femmes ayant passé l'âge de la ménopause. Comme le fait remarquer Iliana Rodriguez, elles sont des :

docteurs-feuilles [...] au-delà d'un âge où la libido est encore active, d'un âge où les corps féminins sont considérés sexuellement désirables [...] Man Cia, Man Eloïse, et Télumée sont des femmes-sorcières qui ne peuvent plus ensorceler, et ce sont des femmes chez lesquelles les signes de mysticisme, le pouvoir de la prêtresse, la sérénité et la tranquillité de l'âme coïncident<sup>14</sup>. (Rodriguez, 1994 : 151).

Ayant échappé aux contraintes sociales, dont celle de procréer, la femme mystique peut enfin parvenir à un épanouissement personnel. Elle est alors en mesure d'opter pour une maternité d'esprit choisie et assumée. Contrairement à Juletane qui perd son enfant par imprudence, à Sapotille qui fait une fausse couche, à Cajou qui met fin à ses jours et à ceux de l'enfant qu'elle attend, à Rehvana qui laisse sa petite fille mourir de faim, Man Cia et Man Éloïse aident Télumée à affronter les épreuves de la vie, Man Yaya et Abena préviennent Tituba des dangers qui la menacent, tandis qu'à l'approche de la vieillesse, Télumée adopte une petite fille<sup>15</sup>.

### Une mort choisie

Souvent prélude de la mort dans la littérature féminine des Antilles françaises, la folie et l'anorexie débouchent, semble-t-il, sur l'échec. On peut certes interpréter la disparition de personnages féminins comme une preuve de la mainmise coloniale qui parvient à les spolier de leur identité et de leur corps. La folie ne débouche toutefois pas toujours sur une mort subie, mais parfois sur une mort choisie<sup>16</sup>. En

<sup>14</sup> « docteurs-feuilles [...] beyond the age of an active libido, beyond the age at which feminine bodies are considered sexually desirable [...] Ma Cia, Ma Eloise, and Télumée are witch-women who can no longer bewitch, and they are women in which the signs of mysticism, the power of the priestess, the serenity and the tranquility of the soul, coincide. »

<sup>15</sup> Maryse Condé dénonce toutefois l'émergence d'un troisième stéréotype, celui de la sacro-sainte grand-mère assumant un rôle protecteur au sein de sa famille et de la société créole.

<sup>16</sup> La mort accidentelle ou criminelle d'un personnage peut également acquérir une dimension cathartique dans le cadre d'une veillée mortuaire. Maryse Condé a

optant pour la mort, Juletane peut, enfin, fuir cette Afrique qui l'a tant déçue. Grâce à la noyade, Cajou échappe aux rôles de bijou exotique et de mère comblée que lui réserve son futur mari. En s'éteignant, Rehvana cesse d'être la petite sœur vouée à l'échec. Tout comme Télumée qui souille les aliments des Desaragne, Juletane, Cajou et Rehvana s'inscrivent ici elles aussi dans la longue tradition du marronnage aux Antilles. En choisissant le suicide, les marrons spoliaient les maîtres de leur richesse et devenaient des figures martyres inspirant de nouvelles révoltes. On peut toutefois se demander s'il ne s'agit pas plus chez Juletane, Cajou et Rehvana d'actions réactives perpétrées en réponse à une situation particulière que d'actes culminant une campagne de résistance dûment calculée.

La « démétaphorisation » du corps féminin est une étape incontournable de la quête identitaire féminine chez les romancières des Antilles françaises. La folie, l'anorexie et le suicide cessent alors de signaler les victoires d'une mainmise coloniale aux Antilles pour devenir des stratégies de résistance. Défensives lorsqu'elles permettent de préserver l'identité, elles deviennent offensives lorsqu'elles débouchent sur la destruction des structures sociales. Dans la thèse qu'elle consacre à la folie dans la littérature antillaise, Patrice Proulx conclut de son étude des romans de Warner-Vieyra que l'auteure, « à travers ces portraits pessimistes de personnages "fous" et exilés, cherche à attirer l'attention sur le destin tragique qui attend ceux qui sont coupés de leur narration, incapables de se recréer dans de nouveaux (con)textes<sup>17</sup> » (Proulx, 1992 : 9).

Contrairement à ce qu'affirme Proulx, Juletane parvient à se recréer non dans le contexte de sa vie avec Mamadou, mais dans le texte de son journal. Juletane transcende son propre échec en permettant à sa lectrice intradiégétique, Hélène, d'assumer une nouvelle vie. Si les expériences que consignent dans leurs journaux ou leurs lettres Sapotille, dans *Sapotille et le serin d'argile* de Michèle Lacrosil, Sidonie, dans *L'étoile noire* de Michèle Maillet, et Maméga, dans *Lettres à une Noire* de Françoise Ega, n'aboutissent pas à une telle

---

clairement saisi le potentiel générateur de vie de la veillée mortuaire dans *Traversée de la Mangrove*. La mort de Francis Sancher, et sa veillée, fournissent la trame du roman et permettent à plusieurs femmes de Rivière-au-Sel d'aborder l'avenir sur de nouvelles bases. Tout comme Hélène libérée par la lecture du journal de Juletane, divers personnages de *Traversée de la Mangrove* ouvrent à l'issue de la veillée les portes de leur prison.

<sup>17</sup> « through these pessimistic portrayals of her exiled and "mad" characters, seeks to call attention to the tragic fate awaiting those who are cut off from their narratives, unable to re-create themselves in new (con)texts. »

réussite dans le cadre de ces romans, elles répondent, toutefois, au souci des auteurs de dénoncer des structures sociales aliénantes. On peut de même arguer que la création de personnages tels que Cajou ou Rehvana répond à un souci conscient ou inconscient d'abréaction.

Dans un article consacré à la littérature des Antilles françaises, Michael Dash avance que « la composition littéraire implique une décomposition physique, une remémoration symbolique à travers un démembrement charnel<sup>18</sup> » (Dash, 1986 : 50). Le texte remplirait alors pour celle qui tient un journal, voire celle qui écrit un roman, les mêmes fonctions que la folie, l'anorexie ou le suicide. La prison de leur journal offre paradoxalement à Juletane et à Sapotille un refuge et leur ouvre les portes d'un marronnage linguistique, d'une calibanisation de l'écriture. En embrassant la folie de l'écriture, les auteures étudiées ici proposent en fait une écriture de la folie qui s'inscrit dans une « ligne continue de soins et de soutien féminins<sup>19</sup> » (Hewitt, 1990 : 189) qui ouvre la trace de nouvelles explorations de l'identité féminine aux Antilles.

**Pascale De Souza** est titulaire d'une agrégation, d'un DEA d'anglais et d'un doctorat de littérature francophone. Elle est coordinatrice du programme de français à SAIS-Johns Hopkins University. Elle a dirigé trois numéros du *Journal of Caribbean Literatures* et publié une vingtaine d'articles dans, entre autres, *Romanic Review*, *French Review*, *Studies in Twentieth-Century Literature*, *Comparative Literature Studies*, *Œuvres et critiques*, *Essays in Theatre*.

### Références

- BOUKHEDENNA, Sakina (1987). *Journal : nationalité immigré(e)*, Paris, L'Harmattan.
- BOYCE DAVIES, Carole et Elaine SAVORY FIDO (dir.) (1990). *Out of the Kumbla*, Trenton, N. J., Africa World Press.
- BRAHIMI, Denise (1991). *Appareillages*, Paris, Deux Temps Tierce.
- CARDINAL, Marie (1987). *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- CLIFF, Michele (1980). *Claiming An Identity They Taught Me to Despise*, Watertown, MA, Persephone Press.
- CONDÉ, Maryse (1986). *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, Paris, Mercure de France.

<sup>18</sup> « Literary composition means physical decomposition, a symbolic remembering through carnal dismembering. »

<sup>19</sup> « continuum of feminine caring and support ».



– (1979). *La parole des femmes, essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan.

DASH, Michael (1986). « Ariel's Discourse: French Caribbean Writing after the Storm », *Journal of West Indian Literature*, 1.1 : 49-58.

DRACIUS-PINALIE, Suzanne (1989). *L'autre qui danse*, Paris, Seghers.

EGA, Françoise (1989). *Lettres à une Noire*, Paris, L'Harmattan.

FEDER, Lillian (1980). *Madness in Literature*, Princeton, N. J., Princeton University Press.

HEWITT, Leah D (1990). *Autobiographical Tighotropes*, Lincoln, N. E., University of Nebraska Press.

LACROSIL, Michèle (1961). *Cajou*, Paris, Gallimard.

– (1960), *Sapotille et le serin d'argile*, Paris, Gallimard.

LIONNET, Françoise (1995). *Postcolonial Representations*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

– (1992). « Inscriptions of Exile: The Body's Knowledge and the Myth of Authenticity in Myriam Warner-Vieyra and Suzanne Dracius-Pinalie », *Callaloo*, 15.1 : 30-40.

NGATE, Jonathan (1996). « Reading Warner-Vieyra's *Juletane* », *Callaloo*, 9.4 : 553-64.

O'CALLAGHAN, Evelyn (1993). *Woman Version: Theoretical Approaches to West Indian Fiction by Women*, London, Macmillan Caribbean.

– (1985). « The Bottomless Abyss: "Mad" Women in Some Caribbean Novels », *Bulletin of Eastern Caribbean Affairs*, 11.1, mars-avril : 45-58.

ORMEROD, Beverley (1985). *An Introduction to the French Caribbean Novel*, London, Heineman.

PROULX, Patrice (1992). *Speaking from the Margins: Exiles, Madwomen and Witches in Marie Cardinal, Maryse Condé and Myriam Warner-Vieyra*, Ann Arbor, MI, Dissertation Abstracts international, 52, février : 8.

RODRIGUEZ, Ileana (1994). *House/Garden/Nation, Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literatures by Women*, traduction de Robert Carr et Ileana Rodriguez, Durham, NC, Duke University Press.

RHYS, Jean (1967). *Wide Sargasso Sea*, New York, Norton.

SCHWARZ-BART, Simone (1972). *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil.

SHELTON, Marie-Denise (1993). « Condé: The Politics of Gender and Identity », *World Literature Today*, 67.4, automne : 717-22.

WARNER-VIEYRA, Myriam (1982). *Juletane*. Paris, Présence africaine.

– (1980). *Le quimboiseur l'avait dit*, Paris, Présence africaine.

WILSON, Elizabeth (1990). « Le voyage et l'espace clos – Island And Journey as Metaphor: Aspects of Woman's Experience in the Works of Francophone Caribbean Women Novelists », dans Carole BOYCE DAVIES et Elaine SAVORY FIDO (dir.), *Out of the Kumbia*, Trenton, Africa World Press : 45-58.

ZOBEL, Joseph (1974). *La rue Cases-Nègres*, Paris, Présence africaine.

Susanne GEHRMANN

## Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop

**Résumé :** L'article analyse les techniques narratives et le thème de la folie dans trois romans de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, marqués par une polyphonie narrative et une réflexion métatextuelle sur la production du récit. Le discours des protagonistes affectés par une « folie intellectuelle » occupe une place stratégique dans la structure du genre hybride que devient ici le roman qui puise dans les traditions orales et littéraires, optant, toutefois, pour une esthétique fragmentaire. L'image de la meute représente l'état d'une société déraisonnable qui condamne l'individu dit fou qui procède à une contre-mémoire des mythes fondateurs établis.

Boubacar Boris Diop, folie, hybridité, littérature sénégalaise, mémoire collective/individuelle, métatextualité, polyphonie, techniques narratives

À l'occasion de la publication du premier roman de Boubacar Boris Diop, un célèbre préfacier s'imagine « l'agacement de tous ceux qui refusent au créateur africain le droit à l'expérimentation esthétique, à la recherche audacieuse et surtout à la profondeur » (Mongo Beti, 1981 : 5). Il est frappant que, malgré l'originalité et la qualité novatrice de son écriture, les critiques sont restés assez réservés à l'égard de cet écrivain et de « [l']univers agité et tourmenté avec ses personnages angoissants » (*ibid.*) qu'il invente et explore dans chacun de ses textes. Après avoir participé aux projets collectifs « Écrire par devoir de mémoire<sup>1</sup> » et « *Myriem*, le cyber-roman collectif du CCF de Bamako<sup>2</sup> », Boubacar Boris Diop vient de publier son premier roman en wolof : *Doomi Golo* (« Les petits de la guenon »; voir Sylla, 2002). Ce choix esthétique et politique de Diop pourrait-il annoncer une nouvelle étape dans son œuvre en proposant une rupture ou encore un renouveau?

<sup>1</sup> Initié par le Fest' Africa de Lille en 1998, le projet « Écrire par devoir de mémoire » organisait des voyages d'écrivains africains sur les sites du génocide rwandais de 1994 avec le but précis de leur faire écrire des ouvrages, fictions et témoignages à la fois. Boubacar Boris Diop publia son roman *Murambi, le livre des ossements* en 2000.

<sup>2</sup> Boubacar Boris Diop a écrit le premier chapitre de ce cyber-roman qui a paru sur le site <http://www.ccfbko.org.ml/myriem.htm>.

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

### Procédés narratifs et discours fou

Dans le contexte d'une réflexion sur la folie dans les littératures francophones contemporaines, nous nous concentrerons sur les romans parus entre 1987 et 1998 : *Les tambours de la mémoire*, *Les traces de la meute* et *Le cavalier et son ombre*. Ces œuvres sont liées entre elles par l'élaboration continuelle, voire obsessionnelle, des thèmes de la mémoire<sup>3</sup>, de la violence et de la folie. Nous nous proposons, dans le cadre de cet article, de procéder à l'analyse de quelques stratégies d'écriture déployées dans les trois romans. En même temps, nous mettrons l'accent sur la place structurelle occupée par les discours de la folie dans ces textes, en montrant comment l'individu dit « fou » se positionne face à une société et un pouvoir en plein état de déraison.

Ce qui frappe d'abord, dans les textes de Boubacar Boris Diop, c'est leur densité structurelle sur le plan narratologique. L'absence d'une instance narrative stable et unique ou d'une chronologie des événements qui pourraient orienter vers une lecture cohérente et logiquement structurée nécessite une attention rigoureuse de la part du lecteur, s'il ne veut pas se perdre dans les fils entrelacés du récit. Les rétrospections et prospections dans la diégèse, qui s'accompagnent d'une multiplicité de points de vue, brisent la linéarité du récit, rendant la diégèse tortueuse et fragmentée. Une vérité en tant que vision unique et juste, explicative de l'histoire et du présent, n'existe pas dans ces récits. Cela traduit de la part de l'auteur l'attitude d'un profond doute ontologique et épistémologique.

En revanche, ces textes sont caractérisés par une thématique constante, à savoir la volonté de reconstruire, pour l'individu, une mémoire véridique qui s'érige contre les discours manipulés par le pouvoir. Ce projet commun à la plupart des personnages romanesques de Diop les condamne, pourtant, à une destinée tragique : isolation sociale, folie ou mort. Ces voix étouffées et disparues sont ressuscitées par le projet narratif d'un ou plusieurs personnages qui leur étaient proches. Il s'agit, donc, de la reconstruction d'une histoire par la parole (écrite ou orale) :

Au total, sur le plan structurel, l'histoire dans les romans de Boubacar Boris Diop, c'est l'histoire de la connaissance d'une histoire; c'est le récit de la façon dont un narrateur a procédé pour accéder à la vérité qui est comme une bouteille à la mer laissée à la postérité. Ainsi

<sup>3</sup> Pour une lecture des *Tambours de la mémoire* qui focalise sur la question de l'écriture et de la mémoire, voir Mudimbe-Boyi (1999).

donc, la structure des romans de Boubacar Boris Diop induit une quête. Il s'agit de remonter le passé pour dénoncer les préjugés et les hypocrisies de toutes sortes, bref, c'est la conquête du savoir contre tout ce qui l'étouffe. (Sob, 2002 : 433).

Dans ces réseaux narratifs qui superposent plusieurs voix, témoignant ainsi des visions nuancées de l'histoire et des histoires multiples, les discours tenus par des personnages dits fous occupent une place centrale. Chaque fois, le projet de reconstitution se fait par un individu qui souffre d'une affectation névrotique à la suite de l'expérience de l'exclusion sociale, d'une violence subie. C'est ce discours « fou » qui mène vers le noyau du récit.

La maladie mentale, réelle ou attribuée, fonctionne comme symbole d'une conscience autre qui met en conflit notamment les protagonistes à la recherche de la vérité enfouie sous les cendres de l'oubli, de l'indifférence ou du refoulement en relation avec les instances du pouvoir ou avec une société inconsciente de son propre déclin moral. Les personnages qui osent remettre en question l'ordre des choses par leur parole sont jugés « fous » par la collectivité qui se protège ainsi du danger réel que représente la mise en cause des vérités établies. Il s'agit d'une folie intellectuelle, culturelle, autrement dangereuse que toute fureur folle ou démence inconsciente. L'exclusion et le rejet des individus « fous » dans ce sens métaphorique sont inconditionnels et souvent meurtriers; le système de tolérance africaine envers la folie palpable<sup>4</sup> montre ici ses limites.

### **Polyphonie des voix narratives**

Bien que chacun de ces trois romans repose sur une intrigue originale, l'on peut observer le procédé parallèle d'une histoire cadre et l'enchâssement de plusieurs sous-récits à l'intérieur de ce noyau de base, qui forment entre eux un réseau dense d'interréférences. Une instance omnisciente de narration cohérente n'existe pas : plusieurs narrateurs se passent les fonctions de régie et s'entremêlent. Il ne s'agit pas seulement de plusieurs narrations, mais, en même

---

<sup>4</sup> Les civilisations africaines n'ont pas jusque-là procédé à l'enfermement systématique de leurs « fous » et « folles » décrit par Foucault dans son archéologie des maladies mentales en Occident (Foucault, 1972), bien que la psychiatrie fasse aussi partie des sciences importées par la colonisation. La tolérance envers une visibilité et palpabilité de la folie en Afrique – les fous errants semblent constituer un élément quasi inévitable du tableau (pittoresque) des villes africaines – est pourtant ambivalente, car elle n'empêche pas que les fous vivent en marge de la société où ils deviennent des symboles vivants de la misère matérielle et mentale de leur société.

temps, de plusieurs récits concurrentiels qui en résultent : des versions multiples d'interprétation de l'histoire et de la mémoire sous-jacentes aux projets des protagonistes en quête des vérités enfouies sous les discours de la mémoire officielle. Ainsi, la polyphonie des instances narratives témoigne des perceptions nuancées ou opposées du monde qui mettent en lumière les ruptures et clivages à l'intérieur de la société représentée. Les voix qui ne se conforment pas à la tonalité proposée par le pouvoir et son discours institutionnalisé seront tragiquement étouffées : les meurtres de Kaïre et de Fadel, respectivement protagonistes des *Traces de la meute* et des *Tambours de la mémoire*, ainsi que le déclin mental de Khadidja, héroïne de *Le cavalier et son ombre*, en témoignent. C'est grâce à la reconstitution narrative de leur histoire par leurs proches que ces voix seront ressuscitées.

Dans *Les tambours de la mémoire*, le couple formé par Ndella et Ismaïla se charge d'un véritable projet littéraire pour reconstruire l'histoire de leur ami Fadel, mort à la suite de ses recherches sur la légendaire reine Johanna<sup>5</sup>. La position du couple envers Fadel est délicate, car Ndella, l'épouse d'Ismaïla, était, autrefois, la compagne de Fadel. Ainsi, l'instance narrative que forme le couple se dédouble et projette deux visions distinctes sur le parcours de Fadel. Au début du roman, Ismaïla, ami et rival du défunt, se présente comme un narrateur ironique, voire cynique. En revanche, les derniers chapitres sont narrés à la première personne par Ndella, la femme jadis convoitée par les deux hommes. Pourtant, même dans les chapitres où le couple apparaît en tant qu'unité narrative, l'un ou l'autre ajoute parfois des commentaires qui traduisent sa propre vision des choses. S'ajoutent les versions d'autres témoins et les notes et lettres que Fadel lui-même a laissées en héritage.

---

<sup>5</sup> L'intrigue des *Tambours de la mémoire* est basée sur une figure historique réelle : Aline Sitowé Diatta, une charismatique résistante aux contraintes de la colonisation française dans la Casamance des années 1940 dont l'action fut élevée au rang de mythe qui fonctionne encore aujourd'hui comme un stimulus pour le mouvement indépendantiste en Casamance. De nombreuses allusions du texte font appel à Aline Sitowé Diatta, par exemple son emploi en tant que « bonne » à Dakar, son premier discours public au marché Sandaga (Girard, 1969 : 183-268). En même temps, la répression sanglante du culte de la reine Johanna établit un parallèle entre l'action romanesque et la répression réelle du pouvoir central sénégalais contre les militants d'une ségrégation casamançaise dans les années 1980, particulièrement le massacre d'environ 200 manifestants à Ziguinchor en décembre 1982. Le nom de la reine romanesque, Johanna, fait bien sûr rappel à Jeanne d'Arc (et plus précisément à la version théâtrale de Brecht) dont Aline Sitowé Diatta, comme d'autres révolutionnaires africaines, est une parente spirituelle (voir Gehrmann, 2000).

Dans *Les traces de la meute*, Raki, petite-fille de Diéry Faye, l'assassin de l'étranger Kaïre à Dunya<sup>6</sup> trente ans auparavant, cherche à reconstituer les événements, afin de mieux comprendre son grand-père bien-aimé qui a disparu avec ses secrets sur le passé. Le journaliste Mansour Tall, ami de Kaïre et, plus tard, confident de Diéry Faye, devient son principal informateur. Son récit à la première personne forme la plus grande partie du texte et inclut notamment le témoignage de Diéry Faye sur la vie et la mort de Kaïre à Dunya. Il s'agit ainsi d'un quadruple enchâssement des instances narratives : 1) Raki qui écrit/raconte ce que 2) Mansour Tall lui a raconté qui 3) reproduit le récit de Diéry Faye qui 4) reproduit des fragments des contes que Kaïre avait narrés aux enfants de Dunya.

Dans *Le cavalier et son ombre*, la structure primaire semble d'abord moins complexe : Lat-Sukabé<sup>7</sup> raconte l'histoire de son ex-amante qu'il espère retrouver bientôt. De mémoire, il reproduit les contes et récits que Khadidja avait narrés du temps qu'elle était « conteuse professionnelle » chez un individu obscur. À l'intérieur de ces contes, les voix se multiplient, de même que la personnalité de la conteuse éclate dans un dédoublement schizophrénique.

À côté de ces narrateurs amis, amants ou parents qui font ressurgir la voix des personnages « fous » perdus dans le temps, les romans accordent aussi une place aux discours des tenants du pouvoir économique et politique. Pour nous limiter ici à l'exemple des *Tambours de la mémoire*<sup>8</sup>, deux instances narratives représentent le pouvoir.

1) La vision du monde d'El Hadj Madické Sarr, père de Fadel, riche homme d'affaires et collaborateur du régime politique en

<sup>6</sup> *Dunya* signifie en arabe le monde ou encore l'existence terrestre; en wolof l'on retrouve le mot d'emprunt *aduna* (Papa Samba Diop, 1996 : 27). La ville de Dunya représente donc un microcosme, et son histoire se lit comme une allégorie pour l'état de la société, voire le monde.

<sup>7</sup> Voir l'article « Lat-Sukaabe » de Papa Samba Diop (1996 : 331-332). Le nom de Lat-Sukabé est symbolique et évoque un monde ancien, héroïque et glorieux. Lat-Sukabé était le *damel* (souverain wolof) des royaumes Kajor et Bawol de 1697 à 1719 et régnait avec grand faste. Il avait choisi une ville à la frontière des deux pays comme sa résidence, détail qui renvoie à la position du Lat-Sukabé dans le texte de Diop : durant les trois jours d'attente et de reconstitution du récit, celui-ci se trouve dans une ville frontalière au bord d'un fleuve; il a laissé derrière lui la vie « normale » et se prépare à rejoindre Khadidja sur l'autre rive, qui symbolise la dé-rive vers la folie et la mort. En même temps, le nom a ici une connotation ironique, car le Lat-Sukabé du roman est le contraire d'un héros royal.

<sup>8</sup> Toute référence à cette œuvre sera désignée par *Tambours*.

place, parvient au lecteur par le procédé de focalisation sur son personnage (*Tambours* : 23-32). Son malheur réside dans ses fils qui refusent leur rôle de successeur dans ses entreprises : l'un, révolutionnaire marxiste-léniniste-maoïste, l'autre – Fadel –, rêveur névrotique que le père tient pour complètement fou. En dépit de sa position aux côtés d'un pouvoir répressif, le père Sarr n'est pas un personnage antipathique. Il témoigne d'une réelle affection pour ses enfants; le conflit des générations dans cette famille illustre en même temps le conflit des classes dans la société.

2) La parole est accordée au chef de police Niakoly (*Tambours* : 135-141, 161-165), responsable de la répression sanglante du mouvement de la reine Johanna et tortionnaire redouté. Avant de tuer Fadel, Niakoly éprouve le besoin d'expliquer à sa victime sa version des faits autour de Johanna. Celui qu'on nomme le « boucher de Wissombo » embellit son rôle dans l'histoire, mais le pathos de son récit parvient même à toucher Fadel. Niakoly construit évidemment ici un discours qui justifie les mesures d'oppression du régime colonial de jadis et du régime dictatorial présent. Tous les documents, récits et souvenirs rassemblés par Fadel constituent un contre-discours à cette version officielle de l'histoire, particulièrement le récit de Boureïma l'aveugle, vieux sage du village, repris juste après les déclarations de Niakoly (*Tambours* : 166-169).

### **Genre hybride, esthétique fragmentaire**

L'écriture de Boubacar Boris Diop englobe des éléments de genres littéraires aussi divers et hétéroclites que le théâtre, le roman policier, le roman picaresque, la poésie, le chant politico-militant, la documentation scientifique, le journal intime, la légende, l'épopée et les contes, puisant aussi bien dans les genres d'origine occidentale que dans l'orature sénégalaise.

Des fragments de certains genres sont utilisés d'une manière ludique qui dérouté le lecteur dans ses habitudes de consommation littéraire. Par exemple, le texte des *Traces de la meute* s'ouvre sur une scène classique de roman policier : un jeune garçon découvre un corps mutilé. Pourtant, l'enquête de la police sur le meurtre constitue un bref épisode que l'on pourrait qualifier de parodique. Le commissaire, sachant que nul ne veut connaître la vérité sur la

mort de Kaïre, qui n'était qu'un étranger perturbant la paix de cette petite ville, se résigne vite à arrêter le coupable, une espèce de fou du village et souffre-douleur que la communauté voudrait bien lui livrer afin de faire taire l'affaire. Le commissaire, qui est lui-même un des narrateurs secondaires du récit, sait qu'il n'a pas pu faire éclater la vérité, mais, en philosophe réaliste et fataliste, il signe son faux rapport d'enquête et disparaît du récit.

Cependant, dans la diversité des genres présents dans les romans de Diop, les genres oraux occupent une place centrale. Les protagonistes sont souvent des conteurs doués : Khadidja, dans *Le cavalier et son ombre*, en fait sa profession; Johanna, la révolutionnaire et reine légendaire dans les *Tambours de la mémoire*, est également conteuse et poétesse, et Diéry Faye, l'assassin dans *Les traces de la meute*, devient conteur public après sa sortie de prison. Dans ce dernier roman, Kaïre, qui prétend avoir été envoyé à la ville de Dunya pour y fonder un musée, passe le plus clair de son temps à narrer des contes aux adolescents. Cette activité causera sa mort, car ses récits mettent en question la vision de l'histoire héroïque du fondateur de Dunya et suscitent la haine des aînés, qui aboutira au meurtre collectif de l'étranger. Certains des contes narrés ne sont que des épisodes sans relation avec le cadre du roman, mais la plupart d'entre eux sont liés par les interférences des personnages et thèmes. Ces fragments d'une seule histoire n'aboutissent pourtant jamais à une complémentarité définitive; on pourrait encore les appeler des micro-récits à l'intérieur d'un macro-récit dont la narration complète reste un projet inachevé.

L'on doit souligner la déconstruction du genre romanesque traditionnel chez Diop (Sob, 2002 : 431). Dans chacun des trois romans, la reconstitution d'une légende, voire d'une épopée héroïque occupe une place stratégique dans la narration, mais celle-ci s'avère chaque fois une mise en question subversive du mythe original à la base de la mémoire collective et de l'histoire officielle. Dans *Les traces de la meute*<sup>9</sup>, l'épopée de Saa-Ndéné, l'ancêtre fondateur de Dunya qui avait vaincu le terrible monstre Dum-Tiébi, est à la base de la fierté de la petite ville qui se prend pour le centre de l'univers. De par son lignage direct avec Saa-Ndéné, le maître du pays jouit d'un pouvoir sacré, incontestable sur son peuple. Dunya prend son rôle historique tellement au sérieux que le rire est interdit dans la ville. Pourtant, le mythe fondateur lui-même porte déjà des signes

---

<sup>9</sup> Toute référence à cette œuvre sera désignée par *Traces*.



du ridicule : dans un passé lointain, Saa-Ndéné se serait transformé en bulldozer pour vaincre le monstre. Kaïre défie l'identité et le pouvoir de Dunya en remplaçant le héros national par le personnage de Baay Gallay, une espèce de *picaro* enjoué :

Baay Gallay était un quinquagénaire maigrichon et farfelu, amateur de bonne chère et à l'occasion voleur à la tire ou Guide Éclairé de la Nation. Hâbleur fanfaron, ce tyran domestique finissait toujours par se faire battre par une de ses quatre épouses; il n'était téméraire qu'après s'être assuré qu'il n'y avait plus de danger mais ne faisait pas tant de manières pour braver le ridicule chaque fois qu'il pouvait y trouver son compte (*Traces* : 12).

De plus, le conteur situe les aventures de Baay Gallay dans la Ville Ancienne qu'il prétend être antérieure à Dunya et dont il cherche les traces lors des excursions archéologiques qu'il organise avec les adolescents. Kaïre transforme et pervertit l'épopée héroïque qui devient une farce, car une « épopée comique » constitue un oxymoron. Le « crime » du conteur réside surtout dans le fait de faire **rire**. Les rires des enfants enchantés sont insupportables pour les dignitaires, car cette joie innocente annonce une liberté d'expression et d'action qui pourrait bouleverser l'ordre de leur régime.

Le personnage du cavalier créé par la conteuse Khadidja dans *Le cavalier et son ombre* se situe également dans un processus de mise en question subversive des mythes fondateurs et épopées héroïques. Dans le récit oral de la conteuse du texte, la « commission nationale des Héros », faute d'un accord plus satisfaisant, a hissé le Cavalier de Bilenty, lui aussi vainqueur jadis d'un terrible monstre, au rang de héros national, même si historiquement il s'agit plutôt d'un véritable dictateur sanguinaire<sup>10</sup>. La statue érigée en son honneur devient vivante et le cavalier emporte avec lui son plus grand admirateur, le petit fonctionnaire Dieng Mbaalo, un homme résolument médiocre. Dieng Mbaalo, l'ombre du cavalier, tue ce dernier et se substitue à lui. Ironiquement, c'est donc un faux cavalier, substitué au fond inapte à réaliser des exploits héroïques, que Khadidja envoie dans un voyage traversant les espaces et les siècles. La conteuse Khadidja se perd de plus en plus dans son propre récit jusqu'à devenir elle-même la princesse Siraa.

---

<sup>10</sup> Historiquement, une statue pareille de Lat-Dior, successeur de Lat-Sukabé au 19<sup>e</sup> siècle, fut érigée à Dakar malgré son rôle ambigu de roi-dictateur (Glinga, 1990 : 435 et suivantes).

Si, dans *Les traces de la meute* et *Le cavalier et son ombre*, le lecteur assiste à une subversion du genre de l'épopée, dans *Les tambours de la mémoire* il s'agit, au contraire, de la reconstruction littéraire d'un mythe moderne : celui de la résistance de la charismatique Aline Sitowé Diatta en Casamance (voir note 2). Fadel Sarr fait d'abord des recherches dans des archives historiques mais, de plus en plus, son intérêt scientifique se mêle à des souvenirs d'enfance. Il croit reconnaître Johanna dans une petite bonne employée jadis par ses parents; « individual (auto)biography and national biography come together and overlap<sup>11</sup> » (Mudimbe-Boyi, 1999 : 147). Le chemin de la mémoire personnelle semble être nécessaire à la résurrection du mythe indésirable que le pouvoir a légué à l'oubli. Le départ conséquent du protagoniste vers le royaume légendaire de Wissombo fait entrer en vigueur le genre du théâtre rituel. Fadel Sarr participe au rite annuel en honneur de la reine Johanna où tous ses disciples deviennent les acteurs de son histoire. Fadel écrit dans une lettre à son frère :

tu aurais sûrement appelé cette fête : théâtre populaire ou quelque chose comme ça avec des précisions dans le genre « par et pour le peuple ». C'est vrai que cela tient à la fois de la soirée villageoise, de la commémoration rituelle et du théâtre vivant. Qu'il y ait une part de jeu dans cette cérémonie est indéniable, mais je t'assure que [...] les acteurs sentent obscurément que dans leur texte et dans leurs gestes c'est la mémoire et donc le destin de leur communauté qui se joue (*Tambours* : 159).

Cette forme théâtrale de mémoire vivante ou d'histoire orale est ressentie comme une menace par le pouvoir qui déclare que la représentation constitue une manifestation illégale et disperse la foule en tirant sur elle. Au moment de la confrontation avec le pouvoir, l'identification des acteurs avec leurs rôles historiques devient absolue, les frontières entre présent et passé sont suspendues.

Les contes de Kaïre et de Khadidja dans *Les traces de la meute* et *Le cavalier et son ombre* et les scènes théâtrales, ainsi que le journal et les lettres de Fadel dans le cas des *Tambours de la mémoire* développent progressivement un récit qui fonctionne en tant que contrediscours face à l'ordre dominant, mais dont la représentation finale reste, malgré tout, un collage de fragments. Les frontières entre l'imaginaire des narrateurs et le mode réaliste de l'histoire cadre ne sont pas du tout nettes et se bousculent parfois complètement – le récit des protagonistes « fous » influence ainsi progressivement leur

---

<sup>11</sup> TRADUCTION S.V.P.

environnement. L'écriture diopienne n'est pas une simple succession ou citation des genres littéraires différents, mais un véritable enchevêtrement qui fait du roman même un genre hybride, une composition audacieuse, un jeu complexe de registres divers.

### **Métatextualité**

Les romans de Boubacar Boris Diop englobent non seulement plusieurs genres, mais le processus de production littéraire devient lui-même objet du récit. Dans *Le cavalier et son ombre*, Khadidja se prépare à son nouveau travail de conteuse en faisant de véritables recherches sur l'art oral. Elle s'exerce à la narration en racontant d'abord ses inventions à Lat-Sukabé. Dans *Les tambours de la mémoire*, la partie théâtrale n'est pas simplement représentée par la forme dialogique; c'est tout le processus de la mise en scène qui est relaté, comme le déguisement des acteurs et les directives de la régie. La narration des *Tambours* montre en toute transparence le travail littéraire du couple des narrateurs Ndella/Ismaïla qui commentent chaque partie de leur récit. L'ironie du sort littéraire : vers la fin du roman, Ndella donne le texte à la sœur de Fadel qui en fait une lecture déconstructiviste qui déçoit fortement les auteurs.

Dans *Les traces de la meute*, les projets littéraires de Mansour Tall n'aboutissent jamais à un résultat positif. Le lecteur est mis, en passant, au courant de ces inspirations et essais d'écriture suivis, sans exception, de crises de créativité et d'échec du projet. Sur son lit de mort, Tall devient un narrateur effectif en racontant l'histoire tragique de ses amis Kaïre, la victime, et Diéry Faye, l'assassin malgré lui. La jeune Raki se chargera de la mise en écriture du récit oral qui jaillit de la mémoire du vieil homme dans un effort douloureux. La narratrice clairvoyante fait, du reste, une réflexion métalittéraire sur la situation de Tall :

Il raconte sa dernière histoire. Il trace l'ultime sillon. Ce n'est certes pas une mince affaire. Les mots s'étaient toujours dérobés à lui au temps où, plein de force et d'orgueil, il tentait, en rusant sans relâche avec leurs plus secrètes nuances, de les prendre à leur piège. C'est ce qu'on appelle encore, je crois, écrire des romans. Sur le tard et peut-être sans en avoir une claire conscience, Paa'Mansour a pris sa revanche en mettant sur la seule épaisseur du réel et en traitant par la dérision ses nombreux rendez-vous manqués avec la fiction, avec son propre imaginaire (*Traces* : 265).

La confusion entre fiction et réalité qu'éprouvent des personnages névrotiques tels que Fadel et Khadidja – qui se perdent tous les deux dans la magie de leur propre récit – est continuellement mise en jeu et tente d'affecter tout leur environnement. Cela est évident pour Lat-Sukabé qui semble, au début du roman, un homme ordinaire, vivant dans un monde tout à fait réaliste, mais qui glisse de plus en plus vers l'univers fictionnel de la conteuse et s'y perd complètement à la fin. Certains personnages romanesques semblent même avoir conscience de leur propre fictionnalité.

### **L'image de la meute – des sociétés en folie**

Si la « folie » de l'individu ose semer le doute, ébranle et trouble la société, les normes et la « normalité », en tant que pôle opposé, incluent une dimension effectivement brutale du droit du plus fort : la majorité des gens « normaux », adaptés aux critères généraux de leur société, se transforment facilement en meute violente contre la minorité des non-adaptés. Raki, critiquée par sa mère puisqu'elle se mêle des « histoires passées », décrit ce mécanisme de la manière suivante :

À Dunya, Mère aurait été du côté des porteurs des torches sanguinaires. Elle est exactement du genre à penser qu'il n'y a aucun mal à éliminer ceux qui refusent de faire comme tout le monde. À part cela c'est une brave femme. Elle n'est pas méchante, elle est comme tout le monde, elle est seulement normale, ce qui est parfois bien pire que la méchanceté (*Traces* : 268).

La mise en scène d'une foule hostile qui rejette sa haine envers l'individu résistant aux règles conformistes ne se retrouve pas uniquement dans *Les traces de la meute*, roman qui porte l'image de la masse opaque d'une foule en délire meurtrier dans son titre. Dans les *Traces*, la haine anarchique contre l'étranger intrus dans un monde clos, « un individu qui n'affiche aucune appartenance à une cellule sociale reconnue » (Godin, 1995 : 41), se déchaîne dans la chasse à l'homme et sa mise à mort par la communauté – Diéry Faye, celui qui porte les coups mortels à la victime, n'étant que l'instrument de la volonté de tous.

Dans *Le cavalier et son ombre*<sup>12</sup>, l'image de la meute est d'abord liée à l'expérience humiliante de la pauvreté extrême dans un bidonville

---

<sup>12</sup> Toute référence à cette œuvre sera désignée par *Cavalier*.

de Dakar. Khadidja et Lat-Sukabé sont, après leurs études supérieures en Europe, des naufragés. Or, la jeune femme refuse de s'adapter aux règles de la jungle urbaine; elle s'exclut de la communauté qui exige la complicité avec des criminels, prostituées et ivrognes. Khadidja se replie sur elle-même et, afin de garder sa dignité, s'impose des rituels comme sa propreté méticuleuse perçue par ces voisins comme un signe de fierté et d'arrogance envers eux, la masse pauvre. Un jour, Khadidja découvre un cancrelat dans le repas acheté au petit restaurant du coin et ose se plaindre auprès du cuisinier; cet incident devient le prétexte pour la meute du quartier de lui hurler sa haine au visage :

En ces lieux maudits, beaucoup trop de frustrations guettent la moindre occasion d'exploser en cris de haine et Khadidja, avec ses allures hautaines, avait plus d'ennemis qu'elle ne le croyait. [...] Il y avait dans tout cela un mélange hallucinant de fête et de cruauté. [...] Tout cela commençait à devenir un véritable cauchemar (*Cavalier* : 42-43).

L'assaut de la foule contre « la prétentieuse » tourne en bagarre générale du quartier durant laquelle un homme sera poignardé. Effectivement, c'est seulement parce qu'elle s'est éclipsée au moment opportun que Khadidja échappe au meurtre. Cette expérience renforce son repli sur soi; elle réagit avec une apathie et un mutisme qui préfigurent ses problèmes psychologiques ultérieurs. La haine de la meute la pousse également à accepter le travail humiliant de conteuse sans public palpable, qui provoquera son déclin mental. Après ce moment crucial, elle ferait tout pour sortir de la misère. La succession des événements montre que la meute de la société ébranlée conduit Khadidja à la folie.

L'image de la meute revient d'une manière hallucinée dans le récit à peine voilé que fait Khadidja sur le génocide rwandais. Dans son royaume imaginaire Dapienga, les « ethnies » des Mwas et des Twis s'entretuent sauvagement. Au cours de leur voyage dans le temps, les personnages littéraires du cavalier et de la princesse Siraa deviennent les témoins des massacres de la foule génocidaire. Pourtant, le clivage ethnique n'est qu'une chimère, une invention du pouvoir pour ses buts politiques : selon la légende, le roi ingrat voulait, à l'époque, se débarrasser du cavalier qui avait tué le monstre terrible du lac pour sauver sa fille; il *inventa* alors l'ethnie des Twis qu'il présenta à son peuple comme les ennemis héréditaires. Ainsi

manipulé, le peuple chassa le cavalier « twi » du royaume. Depuis, le royaume est entré dans un cercle vicieux de guerres civiles et génocidaires. Cette image instantanée résume toute la cruauté de la guerre ethnique : le viol collectif et la mise à mort d'une grand-mère octogénaire par une meute délirante d'enfants-soldats.

### La lucidité du fou

Dans un article sur les *Tambours de la mémoire*, le critique sénégalais Hamidou Dia parle de la « névrose obsessionnelle » du protagoniste Fadel et de son « conflit névrotique » (Dia, 1989 : 112) avec sa mémoire et son environnement. Le terme de « névrose » nous semble également juste pour parler de la situation des autres protagonistes dits « fous ». L'affectation névrotique témoigne ici d'un trouble psychologique dû aux conflits de l'individu avec les normes de la société, et un comportement « anormal » en résulte, qui est pourtant loin de l'inconscience. En fait, dans les romans de Diop, l'accent est mis sur le caractère ambivalent ou même contradictoire du phénomène de la « folie ». Les personnages romanesques en proie à un déséquilibre mental jouissent en même temps d'une lucidité extrême sur les fonctionnements et dysfonctionnements de la société et de ses vérités refoulées. Le parcours de l'individu « fou » – celui qui s'approprie la parole, pose des questions interdites et narre des contes indésirables – fait ressortir les clivages à l'intérieur du groupe et son dysfonctionnement évident qui révèlent une déraison systématique du corps social. En même temps, cette folie métaphorique s'oppose par sa parole à la violence du pouvoir envers une population soumise et abattue par le dénuement matériel et le mensonge. Le déclin moral des tenants du pouvoir va de pair avec un certain déclin mental collectif du peuple opprimé qui se transforme à l'occasion en meute éprise de folie collective.

La folie peut être un choix lucide, comme l'illustre la réplique de Fadel Sarr à son père qui vient de le menacer de le faire soigner de force à cause de sa « folie » : « C'est vrai, père, j'ai choisi de ne pas être raisonnable. Lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire, il faut être peu raisonnable, oui, fou si tu veux – puisque vous tenez tellement à ce mot vide des sens – pour oser se souvenir » (*Tambours* : 119).

Diéry Faye, dans les *Traces de la meute*, emploie l'acte de la narration comme une auto-thérapie, afin d'exorciser les démons de la culpabilité qui l'assaillent. Il devient conteur public, pris pour fou par son auditoire :

Ils le tenaient pour un fou, un halluciné inventant des situations et des personnages dans le seul but de donner chair à son idée fixe. Il s'interrompait souvent pour hurler : « Je suis innocent! » et les gens riaient, ne voyant dans ce qui était en réalité un terrible cri du cœur, qu'un effet de style, un moyen pour le conteur de tenir son auditoire en haleine (*Traces* : 152).

En même temps, Mansour Tall témoigne « d'avoir rarement vu un être humain maître de lui-même à ce point » (*Traces* : 162), et il définit clairement l'ambivalence de la position du « fou » comme « l'essentiel : la contiguïté manifeste chez Diéry Faye entre la démence totale et une extrême lucidité » (*Traces* : 179).

La « folie » des personnages principaux dans les romans de Diop équivaut, du reste, à une colère saine contre l'injustice des conditions de vie ainsi que contre la pensée corrompue dans la société représentée. L'écriture délirante, qui met en scène des narrateurs à la fois troublés et lucides, atteint la qualité d'un exorcisme du mal dont souffre la mémoire d'une communauté/nation sous un régime abusif : « Pour les peuples frappés de démence comme les nôtres, la démesure seule est pudique pour qui veut conter leur histoire. La colère dilatée jusqu'à la folie est d'autant plus dangereuse qu'elle est froidement scientifique » (Dia, 1989 : 123). La seule catégorie de la raison ne peut plus nous faire comprendre et interpréter le monde, il faut passer par une certaine folie, afin de réaliser « la recherche de la vérité contre tous les mensonges et les montages idéologiques au sujet de l'Afrique » (Sob, 2002 : 431). De même, ni l'histoire officielle ni les récits fondateurs traditionnels, qui tentent tous les deux d'imposer leur modèle de mémoire, ne peuvent résister à la déconstruction romanesque qui érige son réseau narratif dans une forme qui dépasse toutes les idées reçues. À l'intérieur de celle-ci, le discours fou fonctionne comme une contre-mémoire effective (Mudimbe-Boyi, 1999 : 145) et un appel à la conscience collective.

**Susanne Gehrmann** est « professeur junior » de littératures et cultures africaines à l'Université Humboldt de Berlin. Ses domaines de recherche et d'enseignement sont les *Gender Studies*, les croisements entre l'oralité et l'écriture, les littératures migratoires et autobiographiques ainsi que les discours coloniaux. Elle a publié

*Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890-1910)* (Olms, Hildesheim, 2003).

### Références

DIA, Hamidou (1989). « Boubacar Boris DIOP : le mendiant du souvenir. Parcours subjectif des *Tambours de la mémoire* », *Éthiopiennes*, n° 1 : 112-123.

DIOP, Boubacar Boris (1997). *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock.

– (1994). *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan.

– (1990). *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan (première édition : Paris, Nathan, 1987).

DIOP, Papa Samba (1996). *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Glossaire socio-linguistique du roman sénégalais 1920-1986 (géographie, histoire, langues)*, Francfort, IKO.

FOUCAULT, Michel (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.

GEHRMANN, Susanne (2000). « Jeanne d'Arc in Afrika. Literarische Entwürfe mythischer Frauengestalten », dans Bettina VON JAGOW (éd.) : *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*, Würzburg, Königshausen & Neumann : 95-108.

GIRARD, Jean (1969). *Genèse du pouvoir charismatique en Basse Casamance*, Dakar, IFAN.

GLINGA, Werner (1990). *Literatur in Senegal. Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*, Berlin, Reimer.

GODIN, Jean Cléo (1995). « Le "Je" narrateur et la meute du pays », *Études françaises*, 31.1 : 39-50.

Mongo Beti (1981). « Préface », dans Boubacar Boris DIOP, *Le temps de Tamango suivi de Thiaroye, terre rouge*, Paris, L'Harmattan : 5-9.

MUDIMBE-BOYI, Elisabeth (1999). « The State, the Writer, and the Politics of Memory », dans *Studies in Twentieth Century Literature*, 23.1 : 143.161.

SOB, Jean (2002). « Fictions et savoir dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop », dans Mukala KADIMA-NZUJI et Sélom Komlan GBANOU (éd.), *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Bruxelles/Paris, AML Éditions/L'Harmattan : 429-439.

SYLLA, Awany (2002). « Littératures en langues nationales : les écrivains africains y prennent goût », *MFI Hebdo*, 23 mai, <http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/587.asp>.



**Bernadette GINESTET-LEVINE**

## Transcrire l'horreur sur l'espace de la page

**Résumé** : Rachid Boudjedra a placé l'intrigue de *Timimoun* dans la convention théâtrale d'un minicar qui emporte un groupe de touristes vers le désert. L'autoradio joue le rôle du messenger qui apporte sur scène les nouvelles du monde extérieur. La narration s'articule autour des communiqués qui rapportent les attentats sanglants commis par les intégristes. La transcription de la barbarie sur la page s'effectue par le biais d'une mise en évidence typographique. Cette convention spatiale/visuelle est elle-même enchâssée dans des champs lexicaux concentriques – liquides, puis désertiques – érigés en barrière, pour tenter de circonscrire l'insoutenable.

Algérie, Boudjedra, désert, Maghreb, terrorisme, Timimoun

Dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra, publié en 1992, les deux personnages principaux, le chauffeur/narrateur et Sarah, sont enfermés dans l'univers clos d'un minicar de tourisme, qui roule vers la destination éponyme du roman. Par le biais de l'autoradio, l'horreur de l'Histoire algérienne récente pénètre l'histoire romanesque. À des centaines de kilomètres de distance, l'horreur est prête à envahir l'espace à tout moment.

Le récit de *Timimoun*<sup>1</sup> est comme troué par ces flashes radiophoniques; les épisodes sanglants sont autant de perforations, d'excroissances, de protubérances monstrueuses sur la trajectoire du récit. Ils servent à la fois de bornes autour desquelles s'articulent le présent et le passé – du narrateur et de l'Algérie – et de portes par lesquelles passe le bus dans sa descente vers Timimoun et vers le dénouement inattendu du roman. Leur mise en relief spatiale accentue l'irruption quasiment imminente de la folie et du chaos et la tentative de l'auteur de circonscrire l'insupportable. Comment laver tout ce sang? Quand l'eau des larmes ne suffit pas, le désert – ce « lieu central de l'angoisse [...] et du vertige » (16) – est le seul recours.

---

<sup>1</sup> Toutes les références à cet ouvrage ne comprendront que le numéro de page.

### Espace théâtral d'Extravagance

Dans *Timimoun*, deux espaces se superposent : celui, quasiment cellulaire, du minicar, et celui, illimité, du désert. La convention du bus, transport public en mouvement, donc « nomade », est une convention théâtrale. Les personnages principaux du roman, le narrateur et Sarah, évoluent sur une scène aux contours délimités, qui n'exclut pas la profondeur imaginaire infinie des coulisses, d'où parviennent les bruits et les soubresauts du monde extérieur. L'autoradio remplit le rôle du messager qui apporte les nouvelles sur scène. L'autobus, ainsi théâtralisé, est comme une conque où résonne le chaos. N'est-il pas, d'ailleurs, personnifié sous le nom d'« Extravagance » : terme synonyme, selon le *Robert*, des termes suivants : « absurdité, bizarrerie, démence, folie » (*Le Petit Robert*, 1991). Par cet artifice dramatique, la folie de l'Histoire peut pénétrer l'intrigue.

Les flashes radiophoniques, intertextes enchâssés dans la narration, ressortent sur la page, par leur transcription en italique et en lettres majuscules. Un espace vide encadre les communiqués de presse à la syntaxe nue. Le vide typographique, qui met l'horreur en relief, se prolonge encore par l'importance donnée à l'espace désertique, cadre ultime, appelé, lui aussi, à mettre en évidence, mais aussi à circonscrire, l'horreur et la démence.

### Premier communiqué

L'encadrement du premier communiqué, cartouche spatial appelé à faire référence tout au long de la narration, intercale entre l'événement et l'infini du désert un autre cercle concentrique, liquide, celui de l'alcool, symbole d'eau et de feu. Le narrateur, qui cherche à « oublier [son] envie de vodka glacée » (24), allume l'autoradio. La transcription du communiqué commence par trois points de suspension qui rappellent que, même si on ne l'écoute pas, la violence est là, prête à envahir l'espace à tout moment. Comme les points de suspension, elle suit son cours. À la fin du communiqué, marquée par un point final, le narrateur éteint la radio, avec l'« envie d'une vodka très froide » (24). L'emploi du passé simple, « J'eus envie » (24), n'est pas la suite logique de la première envie, sourde et lancinante, qui avait introduit le cartouche sanglant.

Tel un corps solide, pierre, caillou, projeté dans un milieu liquide, la nouvelle de l'attentat produit une succession de cercles concentriques à l'infini, d'ordre sémiotique, symbolique et narratif. La mise en relief, en protubérance scandaleuse, de l'égorgeement du professeur Ben Saïd, par l'utilisation des majuscules, des italiques, du vide, de la vodka, le tout dans le chaos du désert, est véritablement hallucinante. Comme dans la tragédie grecque, il n'y a aucune issue : les informations pour oublier l'envie de boire, et l'envie de boire pour oublier les informations, cycle de destructions interchangeables, auquel nul ne peut échapper.

Cette première irruption de la barbarie dans le texte est liée à l'épisode des larmes de Sarah, qui s'étale sur toute une page et suit la transcription de ce premier communiqué de presse. Le corps supplicié du professeur Ben Saïd baigne ainsi dans le sang, l'alcool et les larmes. Cet épisode en deux tableaux, image de cadavre égorgé, d'une part, et larmes chaudes sur une peau frémissante, d'autre part, clôt la première partie du récit, de manière très théâtrale.

Ce premier communiqué de presse archétypal est repris, par une sorte de convention théâtrale prévisible, au début de la deuxième partie du récit. Le narrateur, en proie à la fébrilité de son intimité visuelle avec Sarah, grâce à l'artifice du rétroviseur, tente d'expliquer – de s'expliquer? – qu'il a choisi de devenir guide touristique pour échapper à l'emprise de la vodka et de l'horreur terroriste. Une nouvelle fois, le narrateur lie dans son monologue intérieur sexualité/barbarie/sang et vodka/terrorisme, désir et désir d'oubli. Sur le plan de l'intrigue romanesque, on note que la nouvelle de l'attentat sert également d'adjuvant à la réalisation soudaine de l'attirance qu'exerce Sarah sur le narrateur qui, jusque-là, n'avait éprouvé, pour les femmes, que des sentiments d'horreur, mêlés « de crainte, d'inhibition, de remords et de culpabilité » (29).

La reprise du communiqué de presse obéit à la même mise en évidence topo/typographique sur la page : spatialisation en cartouche et distanciation des majuscules en italique. L'épisode sanglant de l'assassinat du professeur Ben Saïd repose cette fois sur la description du sexe féminin. En amont, une litanie logorrhéique sans ponctuation le décrit comme un magma informe. En aval, les points de suspension, qui clôturent la répétition du communiqué initial, sont suivis, après l'espace d'encadrement, par d'autres, qui

introduisent alors une deuxième succession d'images, séparées entre elles par d'autres points de suspension.

Ces points de suspension, *ad infinitum*, sur le sexe féminin, rappellent l'interrogation du narrateur sur le nom donné aux propriétés de « suspension » des liquides : « Comment appelle-t-on cela, déjà? » (25). Ces derniers mots de la première partie du récit, cette question sans réponse, rappellent aussi, en écho, le questionnement, répété tout au long de ce premier chapitre, sur l'identité de Sarah. Tout comme « la » physique pure et « le » physique androgyne de Sarah, l'identité de l'objet du désir est ainsi laissée en suspens. Quel meilleur cadre – lieu et encadrement – pourrait-il y avoir à ce questionnement sur les ambiguïtés de l'identité, l'horreur des violences terroristes et la sexualité, refusée mais sans cesse fantasmée par le narrateur, que le désert, qu'il décrit comme « le lieu central de l'angoisse, du désir et du vertige » (16)?

La description du sexe, « tragique » (31), de la femme, « cette chair tuméfiée comme saccagée mutilée à coups de couteau » (31), précède juste le rappel du corps « sauvagement égorgé » (31) du professeur Ben Saïd. Cette variation sanglante sur le thème de la plaie entremêle le sang menstruel à celui du professeur Ben Saïd égorgé « sous les yeux de sa fille... » (31). Les points de suspension jouent de nouveau un rôle important. Ils suspendent tout d'abord le regard de la petite fille, comme étaient restées suspendues les larmes de Sarah au chapitre précédent. Par un jeu de miroir, la femme-enfant au sexe-blessure regarde la blessure par laquelle s'échappe la vie de son père. Les points de suspension indiquent aussi que, s'il est possible de « coup[er] vite le son » (24) de la radio, il est impossible d'échapper à l'emprise des nouvelles qui se prolongent dans le silence du minicar.

Plus tard, quand la pensée du narrateur dérape de nouveau sur son passé sexuel, c'est un panneau routier qui le ramène à Sarah et aux violences terroristes. Ce panneau, « EL GOLEA TIMIMOUN » (35), est transcrit lui aussi en majuscules. Vérifiant dans son rétroviseur si Sarah pleure encore, le narrateur remarque qu'elle « a retrouvé son calme » (35). Véritable image du désert dans son « grand burnous en poils de chameau » (35), elle va maintenant pouvoir s'adonner à la contemplation « du ciel, à son aise » (35). Par cette contemplation, elle fait corps avec le désert, qui se fond lui aussi avec le ciel. Elle

s'abîme dans la contemplation du ciel, et échappe vers le haut aux tourments de l'Histoire.

L'horreur est cependant toujours présente. Le meurtre brutal du professeur Ben Saïd vient de nouveau vriller la conscience du chauffeur/voyeur. Sarah est une nouvelle fois liée à cet épisode parce que le narrateur est « intrigué par la réaction de Sarah » à la nouvelle de l'attentat. La nouvelle macabre, entendue plus tôt, est cette fois incluse dans la narration, sans recours à la mise en relief spatiale et typographique. Elle ne troue pas le récit par sa soudaineté. Au contraire, elle est cette fois analysée, et replacée dans le contexte de la continuité historique de l'Algérie. Il y aurait, selon le narrateur, une certaine logique de l'Histoire, puisque ce dernier meurtre lui rappelle les rites macabres célébrés par la secte des Hashashins, douze siècles plus tôt.

Pourtant, c'est de nouveau le personnage de Sarah qui sert de catalyseur à cette transcription de l'horreur indicible. Si le narrateur ne peut s'interroger sur ses propres réactions, il peut, en revanche, interroger les larmes de Sarah, et se demander si elle a « pleuré par compassion et colère ou bien a-t-elle craqué nerveusement? Le connaît-elle [le professeur Ben Saïd]? Peut-être est-elle une de ses étudiantes? » (35). Questions sans réponses qui lient le personnage de Sarah, et le jeu de ses émotions, aux soubresauts d'une histoire tellurique vieille de plusieurs siècles.

### **Deuxième communiqué**

La deuxième partie du livre se ferme par un nouveau communiqué laconique qui fonctionne comme le « cric-crac » des contes, artifice spécifique de fermeture de la narration, qui rappelle dans plusieurs cultures le grincement de la clef dans la serrure. Même utilisation des majuscules en italique et de l'espace. Cette fois, il s'agit d'un « journaliste français abattu par les intégristes » (63).

### **Troisième communiqué (presse écrite)**

Dans la troisième partie, le premier rappel de l'actualité sanglante est un titre de la presse écrite, cette fois présenté de nouveau comme

une cartouche sur fond liquide : le système d'irrigation de Timimoun, juste avant la transcription du communiqué, et la vodka vomie dans le lavabo, juste après. Une nouvelle fois, également, Sarah est associée à l'actualité macabre, puisque le narrateur s'est mis à boire en attendant le retour de la jeune femme qui n'est pas rentrée de la nuit. Le caractère insupportable des transgressions de Sarah/femme libre s'inscrit sur celui, tout aussi insupportable, d'un véritable « massacre » qui, de manière quasi exponentielle, « a fait neuf morts et une centaine de blessés » (83). La nouvelle macabre est encore une fois encerclée d'un fossé liquide par la référence à « la sixième vodka » (82).

Pour la première fois, la narration intègre le cri. À la différence des autres communiqués, suspendus dans un silence sépulcral et cotonneux, cette nouvelle irruption de l'actualité s'accompagne d'une sorte de contre-plongée sonore qui superpose, jusqu'au vertige, les hurlements de la famille du narrateur, les cris du pays et les râles du monde entier. Violences « pleines de bruit et de fureur », selon le titre du roman de Faulkner, auxquelles le narrateur ne peut échapper, si ce n'est par les « capsules de cyanure à portée de mains » (83). Le lecteur pense avoir atteint, par cette référence au suicide, le paroxysme de l'horreur ressentie par le narrateur. Pourtant, c'est bien encore une fois la femme qui dérange, Sarah, qui est la pièce centrale du chamboulement : « Sarah allait aggraver ma situation, déjà désastreuse » (83).

#### Quatrième communiqué

Le même artifice du « cric-crac » et de la clef qui tourne dans la serrure de la porte qu'on ferme vient clore cette quatrième partie de *Timimoun* par l'annonce d'un autre attentat qui a coûté la vie à une « FEMME DE MÉNAGE ÂGÉE DE 46 ANS ET MÈRE DE 9 ENFANTS, ABATTUE À SON RETOUR DU TRAVAIL » (83).

Le quatrième communiqué de presse, qui obéit bien sûr à la même convention spatiale et typographique, est comme encadré par la même phrase répétée en écho. « J'aurais peur de la terroriser » (90). La première occurrence se termine par un deux-points. La ponctuation joue là un rôle sémiotique. Le deux-points montre un lien entre ce qui précède et ce qui suit. Ce signe lie ainsi directement la peur de

terroriser Sarah aux violences meurtrières, comme si « ceci expliquait cela ». La même phrase, répétée après le communiqué, commence, elle, par des points de suspension, qui suivent eux-mêmes le point final du communiqué de presse, annonçant, cette fois, l'assassinat d'une personne réelle et non fictive, l'écrivain Tahar Djaout. L'actualité/Histoire transperce là vraiment la fiction. Le point final du communiqué est sans bavures. L'irruption de Boudjedra, l'écrivain, est toute dans ce point final. Les points de suspension qui suivent nous ramènent à la fiction, en nous faisant pénétrer de nouveau dans le monologue intérieur du chauffeur-narrateur.

Répétition de phrases, mais aussi répétition, au centre du communiqué, du même champ lexical, par le biais du mot « terroristes », qui désigne les coupables et sous-tend la représentation scénique – typographique et spatiale – du meurtre sur la page. Une nouvelle fois, « femme » et histoire troublée se télescopent : Sarah, bien sûr, mais aussi les deux fillettes de Tahar Djaout, que l'écrivain déposait, devant leur école, au moment du meurtre. L'horreur se lit dans le regard des femmes prises dans les convulsions sanglantes d'un monde qui enfante la mort.

### **Cinquième communiqué**

Sang de nouveau sur fond liquide de thé à la menthe (106) pour l'épisode suivant qui, cette fois, déborde les frontières, puisqu'il s'agit de l'assassinat de « douze Croates sauvagement égorgés » (106). On repense aux « hurlements du monde entier » de la page 82.

### **Sixième communiqué**

Le dernier communiqué du livre, qui lie encore une fois Sarah à l'horreur terroriste, ne s'inscrit pas, en revanche, dans une référence iconographique liquide, puisqu'il s'agit de l'incendie terroriste d'une école primaire, qu'aucun liquide ne saurait éteindre.

### **Conclusion**

Il ne reste plus alors que le chaos du désert pour circonscrire celui des hommes, le désert, avec ses « phénomènes abstraits et

[ses] éléments minéraux qui portent la calcination du monde à la démesure » (17). Inscire le chaos dans le chaos : l'horreur et la folie qui ont saturé l'Algérie pendant plus de dix ans viennent rejoindre celles que le narrateur assigne au désert, « ce grabuge intolérable du monde » (56). Comment laver tout ce sang? En terre d'islam, si l'eau manque pour les ablutions rituelles de purification, le sable, sorte de minéral liquide que rien ne retient, peut la remplacer. Le désert, « ce lieu où se chamboule et se fracasse le monde » (113), a tout englouti. Extravagance peut maintenant remonter vers le nord, jusqu'au prochain voyage.

**Bernadette Ginestet-Levine** est doctorante (Paris VIII) et enseigne le français à l'Université Clemson, en Caroline du Sud. Elle a publié des articles dans *Le Maghreb littéraire*, *La Revue française* et *LittéRéalité* et a participé à des colloques dont les actes ont été publiés.

#### Références

ALEMDJRODO, Hangni (2001). *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Bordeaux, Presses universitaires.

BOUDJEDRA, Rachid (1994). *Timimoun*, Paris, Denoel.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1969). *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.

CROUZIERES-INGENTHRON, Armelle (2001). *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan.

GAFAITI, Hafid (1987). *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël.



**Rodolphine Sylvie WAMBA**

## *Trop de soleil tue l'amour* : une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti

**Résumé :** Mongo Beti a fait de la quête perpétuelle de la liberté une métaphore obsédante de son œuvre. Il n'y a pas une seule de ses œuvres qui se soit écartée du rubénisme. Puisqu'il faut après tout survivre dans *cet océan de merde*, l'auteur, dans une langue populaire, a choisi volontiers de mettre un peu d'humour dans *la sauce quotidienne*. Ainsi, le texte à l'étude nous est apparu comme un véritable thriller socque et cothurne dans lequel une certaine dérivation du bien-écrire a été notée. Tel est l'essentiel de notre analyse qui consiste à montrer que *Trop de soleil tue l'amour* est une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti.

Bien-écrire, comique, dérivation, écriture, ethnostylistique, langue populaire, mal-être, Mongo Beti, tragique, transtextualité

**M**ongo Beti est devenu aujourd'hui un classique de la littérature camerounaise. La critique le présente volontiers comme « un incorrigible révolutionnaire », « un insurgé patenté », « un paranoïaque ». Cette figure qui s'est imposée en 49 ans d'écriture et 69 années de dissidence, faisant feu de tout bois, s'est investie dans la littérature de contestation, engagée dans la dénonciation de l'injustice et de l'arbitraire, cherchant sans cesse comment s'employer ou se déployer dans une Afrique qui ne finira jamais de faire parler d'elle. En effet,

Le projet romanesque de Mongo Beti s'articule sur la volonté de substituer à une image ethnologique de l'Afrique une vision sociologique qui fasse apparaître les tensions et les conflits dont celle-ci est le théâtre, que ce soit à l'époque pré-coloniale, dans le cadre de la situation coloniale ou dans les États issus de la décolonisation. (Mouralis, 2001 : 158).

En fait, le retour de Mongo Beti au pays natal, en 1991, impose une nouvelle vision, pour ce qui est de sa production romanesque. On pourra parler, désormais, des romans de l'exil et des romans du bercail. Fidèle à son rubénisme, il ajoute une note supplémentaire à sa dernière trilogie. Lui-même le laisse entendre : « Quand je suis

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

revenu ici [au Cameroun] [...], j'avais une lecture très idéaliste de la réalité africaine.» (cité par Kom, 2003 : 63). Dans *Africultures*, il déchantait déjà :

J'ai vécu trop longtemps en France. Et j'ai pendant longtemps idéalisé mon pays. Il a fallu que je revienne au Cameroun, que j'y vive, pour découvrir l'autre vision de l'Afrique. Oui, j'ai eu pendant longtemps la mentalité du militant anticolonialiste, du militant noir [...] Et c'est lorsque je suis retourné en Afrique, que je me suis aperçu que nous sommes pour moitié responsables de nos malheurs. (*Africultures*, 1999 : 90).

Il écrit ainsi *L'histoire du fou* (1994), qui « ne se laisse lire qu'à la lumière de l'illogique et de l'irrationnel. » (Djiffack, 2000 : 240). En fait, l'auteur y tourne en dérision les prétendues démocraties africaines. La désillusion de Mongo Beti va croissant et elle se sent « encore plus épidermiquement dans [le texte] très engageant [...] de *Trop de soleil tue l'amour* » (Waberi, 2003 : 114) qui « sert de prétexte à Mongo Beti pour s'interroger sur les dysfonctionnements sociaux d'un continent à la dérive » (Mongo-Mboussa, 2000 : 121) et dont le prolongement n'est autre que *Branle-bas en noir et blanc* (2000). À vrai dire, le fond romanesque de Mongo Beti, depuis son retour au bercail, est particulièrement cauchemardesque. L'écho renvoie les mêmes préoccupations : incertitude et angoisse face à l'absurdité et à l'injustice de la vie.

Soutenant que « la fonction de l'écrivain est de mettre sa société mal à aise », Mongo Beti a vu et présenté son continent d'origine tel qu'il est. Ce souci entraîne une problématique du regard et de l'expressivité. Cette volonté de voir et de montrer se matérialise donc par une écriture particulière, celle du mal-être. *Trop de soleil tue l'amour* nous apparaît comme une belle illustration de cette écriture. Comment cet intellectuel « qui a choisi d'envisager le monde d'une certaine façon, en accordant la priorité à un certain nombre de valeurs comme l'engagement, l'abnégation, la réflexion » (RÉFÉRENCE?) pouvait-il rester indifférent devant cette Afrique qui souffre, à la fois de ses propres fils et de l'héritage colonial?

*Trop de soleil...*, qui ne saurait se réduire à un roman sentimental, est plutôt un regard clair et lucide de l'auteur sur le quotidien d'une capitale africaine à la fin des années 1990. La dégradation de la vie sociale induit chez les principaux protagonistes une « incroyable

---

<sup>1</sup> Sauf indication contraire, tout appel de référence entre parenthèses renvoie à *Trop de soleil tue l'amour*, publié en 1999 chez Julliard.

monotonie existentielle, [...] une atmosphère irréaliste » (12<sup>1</sup>) dont le narrateur qui se désigne souvent par *nous* se fait largement l'écho. Face à ce tableau sombre, mais réel, où le narrateur hésite entre histoire et tragédie, où l'absurde côtoie le vague à l'âme, l'auteur se refuse à l'exprimer avec de grands mots. Une approche narratologique, stylistique et énonciative nous permettra de montrer comment Mongo Beti dilue cette lugubre « enquête au pays » pour la rendre supportable, car il faut après tout survivre. Ainsi donc, suivant une démarche « onomasiologique », qui consiste à partir de la notion des effets de sens pour aboutir aux ressources linguistiques et stylistiques mises en œuvre, notre réflexion s'articulera en deux points. D'une part, montrer qu'en fait, *Trop de soleil...* est un thriller socque et cothurne, c'est-à-dire un texte tragi-comique qui procure des sensations fortes. D'autre part, grâce à un repérage précis de la proportion entre narration et dialogues, relever une certaine dérive dans le « bien-écrire » de Mongo Beti.

### ***Trop de soleil tue l'amour* : un thriller socque et cothurne**

Une mise au point mérite d'être faite au sujet de ce texte que la critique a tôt fait d'étiqueter comme un roman policier, un polar. En dehors de Kom (1999 : 16) qui, bien que parlant aussi de polar, émet quelques réserves, la critique est généralement unanime sur la nature du texte : roman policier, polar. Pourtant, le roman policier, comme tout autre genre particulier, obéit à certaines lois fondamentales. Michel Raimond (1989 : 32-33) rappelle que, dans un roman policier, les trois personnages fondamentaux sont le criminel, la victime et le détective. Très souvent, le roman repose sur la personnalité du détective qui a une puissance intellectuelle hors de pair et qui travaille en marge de la police officielle fortement organisée. Plutôt que d'utiliser les procédés des commissaires et des inspecteurs patentés, il s'adonne à la réflexion, après avoir relevé quelques indices que personne n'avait remarqués. Entre la découverte du crime et la résolution de l'énigme, place est faite à l'enquête et aux réflexions du détective. L'aventure devient alors intellectuelle.

Bien que centré sur le personnage principal Zamakwé, *Trop de soleil...* « est un texte aux intrigues multiples. » (Kom, 1999 : 21). Le texte s'ouvre par la révélation du vol de la collection musicale de disques de jazz du journaliste Zam. Et il s'ensuit une série noire

constituée de l'assassinat de monseigneur Maurice Mzilikazi, la macabre découverte d'un cadavre dans l'appartement de Zam, la multiplication des attentats contre ce journaliste, la mort mystérieuse de deux sœurs religieuses, l'annonce du décès brusque de la première dame, la filature de Zam, la disparition mystérieuse d'Elizabeth, la compagne de Zam, et, pour finir, l'enlèvement inattendu du journaliste. À peine est-on sur le point de résoudre une énigme que surgit une autre, plus bouleversante.

Si les victimes de toutes ces péripéties sont connues, on ne connaît pas, en revanche, les criminels, et aucune enquête sérieuse n'est faite dans ce sens, étant donné que « nous, dans notre police, on ne fait jamais d'enquête; c'est même interdit [...] au risque de mettre en cause un grand. » (125, 180). Pourtant, un vrai « roman policier est un récit où le raisonnement crée l'effroi qu'il est chargé d'apaiser. » (Narcejac, cité dans *Le Petit Robert*). Cette frayeur ne peut être que le résultat d'une enquête intelligente et minutieuse. Pour ce qui est du détective, il n'y en a pas à proprement parler dans le texte. Eddie et Georges qui passent pour tels ne sont que des personnages fantoches. Ils n'ont pas le profil, et leur manière n'a rien de séduisant.

Au fait, qui est Eddie? C'est un ami de fortune de Zam à qui ce dernier s'est attaché parce qu'ils partagent la même passion : le jazz. Contraint de rentrer au pays par charter, il s'est « déguisé en avocat [...] Jamais il n'avait été si proche de l'idéal du métier dont il avait usurpé l'appellation. » (33, 173). Georges, quant à lui, est un Français qui dit être « un journaliste d'une espèce particulière » (95) alors qu'en fait, il est une sorte de « barbouze » à la solde des hauts dignitaires du pouvoir. Il n'a jamais eu l'estime ni de ses parents ni de ses instituteurs. Il « n'[a] strictement aucune qualification. [...] Et depuis, [il] joue les touristes. » (151). Qui d'entre eux peut être comparé à Sherlock Holmes de Conan Doyle ou à Hercule Poirot d'Agatha Christie? Les événements, tels qu'ils s'enchaînent, donnent plutôt à lire un thriller. L'auteur lui-même s'est défendu « d'écrire un roman policier mais plutôt un thriller, un roman noir, parce que, dit-il, il n'y a pas de corps de police au Cameroun » (Kom, 1999 : 16), « cette république bananière [où] le pouvoir [...] est une partie de base-ball entre ouistitis. » (113, 154). Admettre qu'il a écrit un roman policier serait, paradoxalement, légitimer un corps qu'il remet tant en question et dont les pratiques relèvent du tragique.

*Le monde de cothurne*

*Trop de soleil...*, au-delà du titre incitatif qui déclenche et stimule la curiosité des lecteurs férus d'histoires amoureuses du genre *Nous deux*, est, en fait, une tribune de plus, un beau prétexte pour l'auteur pour dénuder les fonctionnements, mieux encore les dysfonctionnements des systèmes étatiques « dans les républiques africaines francophones » (173) au vingtième siècle finissant. Ces républiques bananières où « les populations sédentaires avaient dû s'accommoder des exactions, des turpitudes des autocrates [et] en avaient pris le pli. » (74). Si « le procès de la police et de la magistrature, aussi corrompues et perverses l'une que l'autre, plus criminelles que les criminels qu'elles étaient chargées de pourchasser et de punir » (67) occupent une bonne place dans le texte, d'autres problèmes, tous aussi cruciaux que tragiques, sont soulevés. Entre autres, on peut relever l'insécurité grandissante et ambiante à côté de laquelle on note l'existence et les ravages des « escadrons de la mort » (29) qui frappent et continuent de frapper. Pensons à l'assassinat de l'évêque Maurice Mzilikazi, à celui des deux religieuses, au cadavre déposé chez Zam et au décès de la première dame. « Mon dieu que peut donc signifier tout ceci? Dans quel étrange pays sommes-nous aujourd'hui? » (75) se demandait un leader politique de l'opposition.

Pensons également à l'apathie, à la résignation des gens du peuple qui ont fini par s'accommoder des pratiques en cours, si bien que « presque plus rien ne les blessait ni ne les étonnait, bien au contraire; [ils] en étaient même arriv[és] à applaudir aux extravagances de la dictature. » (74). Si Mongo Beti fustige le comportement de ses frères qu'il tient en grande partie pour responsables de leurs malheurs, il ne manque pas de continuer à pointer un doigt accusateur sur l'ancienne mère patrie.

La dénonciation du néocolonialisme persiste. Pour Mongo Beti, « les deux maux dont souffre l'Afrique sont aussi bien le fait de l'Afrique que celui de l'Europe. » (Kom, 2000 : 46). Il stigmatise les manipulations sordides de l'ancien maître qui ne cesse de tirer les ficelles de l'ombre et d'aider les dictatures à se maintenir au pouvoir, avilissant ainsi l'Afrique. «

*Trop de soleil...* donne à l'auteur une autre occasion de régler ses comptes avec la France et les instances de la francophonie. Tout

comme Bolya, Mongo Beti stigmatise les lois Pasqua, vilipende la lepenisation galopante, dénonce la pratique des charters et lance même l'idée d'une littérature à produire sur le thème : « y a-t-il une vie après le charter? » (98) (Kom, 1999 : 21).

Les pratiques frauduleuses de la lourde et écrasante machine électorale sont monnaie courante. En effet, comment expliquer qu'en pleine campagne électorale déjà, le gouvernement, sentant que l'opposition a le vent en poupe, décide, de manière arbitraire et unilatérale, de reporter les élections *sine die*? Y a-t-il meilleur moyen de déstabiliser et fragiliser l'opposition? « Le pouvoir appliquait une tactique qu'on peut appeler de l'édredon. [...] Pas question de faciliter leur inscription sur les listes électorales. [...] Nous sommes en Afrique, cher ami, pas à Carpentras. Quand on fait des élections, ce n'est pas pour perdre, pardi! » (172, 187, 188).

Par ailleurs, le pouvoir de l'argent est irréfutable et va de pair avec la corruption : « je vous invite à vous associer au combat contre la corruption, ce mal qui ronge notre société et freine notre marche vers le progrès<sup>2</sup>. » « C'est vrai que, ici, tout le monde peut acheter tout le monde à condition d'avoir de l'argent, pas même beaucoup. » (228). On achète les consciences, la police, la justice, tout, puisque « la bouche qui mange ne parle pas » (198); au point où « notre jeunesse ne semble avoir qu'une devise : partir. » (100).

La prostitution, le métier le plus vieux du monde, s'exerce davantage dans une société où le peuple, dans son immense majorité, croupit sous le poids de la misère. Les filles, très souvent unique espoir de leur famille, sont obligées de se livrer aux désirs charnels des hommes pour de l'argent. « Quinze ou vingt bouches qui comptent sur un unique cul, tu imagines? » (160). Ce qui dénature toute liaison sentimentale en Afrique : « Nos gonzesses ici, c'est pas comme ailleurs. Amour, fidélité et tout ça, pas la peine, elles ne connaissent pas. Il n'y a que le fric qui les branche. Que veux-tu qu'une jolie fille fasse ici, sauf de se prostituer de temps en temps pour survivre? Toutes les femmes ici en sont là. » (40, 19). C'est pour cela que Zam finit par traiter sa compagne de « sale petite pute, triple conne [...] à quatre sous la passe. » (91). En somme, Mongo Beti met à nu une société où tous les coups sont permis, où « le vice devient la norme, le tortueux la règle, l'arbitraire la vertu. » (74).

---

<sup>2</sup> Extrait du message de Paul Biya, chef de l'État camerounais, adressé aux jeunes le soir du 10 février 2004, à l'occasion de la traditionnelle fête de la jeunesse célébrée tous les 11 février.

Mongo Beti, qui porte un grand intérêt au roman français du dix-neuvième siècle et qui admire particulièrement Stendhal (pour qui « un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin »), Balzac (qui se veut « le secrétaire de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle ») et Zola (qui présente ses romans comme des documents), focalise toute son observation sur l'univers africain qu'il présente dans toute sa complexité. C'est dire que l'écriture de Mongo Beti, d'inspiration sociale, contribue à une présentation et à une lecture claire de l'Afrique contemporaine<sup>3</sup>. Cette écriture dévoile sans détour la réalité dont Mongo Beti entend être l'un des témoins privilégiés, car « ce siècle impose à l'écrivain, comme un impératif catégorique, de se défendre contre la littérature gratuite, l'art pour l'art. » (Mongo Beti, cité par Mouralis, 1981 : 9).

Oui, j'aime bien le roman franc et massif à propos duquel l'exégèse n'a pas à exercer. [...] Compte tenu du fait que le colonisé peut être mystifié, dépossédé de la portée de ses romans par les commentateurs, il faut dire les choses massivement avec clarté pour que le lecteur ne soit pas abusé, qu'il sache exactement ce que veut dire l'auteur. (Mongo Beti, 1979 : 117, 118).

#### *Le socque au rendez-vous*

Malgré le sérieux des problèmes présentés, la gravité de la situation, l'auteur présente, néanmoins, des situations si cocasses qu'on ne saurait s'empêcher de rire. Il sait que le rire est indispensable à la vie de l'homme, ne serait-ce que parce qu'il l'aide à supporter le tragique de sa condition. Autrement, « comment porter la vie, si nous ne pouvons rire, tout au moins parmi nos douleurs? » (Michelet, cité par Yaiche, 1986 : 58). Pour ne pas être amené à céder au tragique de l'existence, Mongo Beti a, pour ainsi dire, infléchi la réalité sous un ton humoristique. On lui prêterait volontiers ces propos : « je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. » (Beaumarchais, 1775 : I,2). Un critique averti dira d'ailleurs que « seul le rire nous fera lire les derniers Mongo Beti, [...] avec un appétit inégalable, car nous croyons avoir compris avec ces deux derniers romans que, revenu au Cameroun, [...] il aura aussi plusieurs fois souri ou même ri aux éclats en voyant de ses propres yeux ce dont celle-ci [QUI?] était vraiment capable. » (Nganang, 2003 : 271). Dès les premières pages du récit, Mongo Beti lui-même souligne l'importance du rire dans une société si hostile : « Si tu ne mets pas un peu d'humour ici dans la sauce quotidienne, comment feras-tu

---

<sup>3</sup> André Ntonfo (2003 : 256) ne soutient-il pas par exemple que les deux derniers romans de Beti portent des marques évidentes du Cameroun des années 1990?

pour survivre, mon petit père? » (9). L'auteur de *Remember Ruben* ne manque pas d'humour. En voici quelques exemples :

Zam est malade, mal dans sa peau, affecté par le vol de toute sa collection de disques de jazz. Malgré la gravité de la situation, il cherche à l'atténuer, à la dédramatiser à travers un euphémisme qui relève davantage du paradoxe. Écoutons-le : « on ne pète pas les plombs parce que des petits voleurs de poules vous ont soulagé d'une centaine de CD de jazz. Bon sang, c'est pourtant ce qui m'arrive. » (8).

Les propos du pitre, ce bouffon, ce soi-disant malade mental qui dit pourtant des choses très sérieuses, bien que teintées de bouffonnerie. Content du retour des exilés qui vont, enfin, faire bouger les choses, il prévient ses frères africains d'une ère nouvelle qui s'ouvre. Dans son argumentation, il convoque Socrate : « quand comprendrez-vous donc, comme disait Socrate encore enfant..., non, ça y est, me voici en train de dire réellement des bêtises, Socrate n'a jamais été enfant, ou alors on nous l'a bien caché. » (26). Dans la suite de ses histoires drôles, ce pitre attire les passants vers lui et leur donne une énigme à résoudre :

Choisissez, mes frères : vous êtes zaïrois à l'époque triomphante de Mobutu Sese SeKo – que Dieu bénisse Kabila – vous êtes séropositif comme tous les zaïrois – qui ne le sait? –, vous avez embarqué à Kisangani dans un appareil de ligne japonais, votre avion vient de faire un crash dans une forêt de pins de Sibérie, vous êtes le seul rescapé, mais vous ne savez pas un mot de la langue des indigènes appelés Ourouk – ourght [...]. Ou encore vous avez chassé toute la nuit dans nos forêts, vous êtes fatigué, vous vous asseyez au pied d'un arbre, vous vous endormez; au réveil, deux mambas sont en train de s'accoupler sur vos genoux... (28).

Dans cette rubrique du fou rire, un toubab y apporte du sien : « le comble de l'hôtesse de l'air, tu connais? c'est de se mettre à poil pour faire lever la queue à son avion. » (28).

Lazare Souop, responsable du journal *Aujourd'hui la démocratie*, rencontre le gouverneur pour lui parler de l'insécurité grandissante dans le pays. Pour toute réponse, il lui fait le récit d'une scène des plus cocasses personnellement vécue au sujet de cette insécurité qu'il conseille, du reste, d'intégrer désormais dans le vécu quotidien. Dans ce récit (62-63) présenté sur un ton anodin, il ressort que le gouverneur, en train de faire des courses pour sa femme, est sommé,



dans une poissonnerie, par des gangsters armés, de se coucher à plat ventre, de se déshabiller, comme tous les autres clients, pour la plupart des femmes. Outre le comique de fait, le comique de lieu et de situation est aussi à relever. Comment imaginer un gouverneur, se retrouvant dans une poissonnerie, envoyé par sa femme et, qui pis est, en Afrique!

Constatant l'absentéisme notoire de l'inspecteur de police Norbert pour les mêmes motifs, le commissaire lui demande, le sourire en coin, comme pour relever la supercherie : « ton papa-là même, c'est quoi? Il meurt tous les deux mois? [...] Ta mère-là même, elle meurt toutes les six semaines? [...] À partir de maintenant tu as un congé de trois mois, renouvelable, pour enterrer tous les membres de ta famille, y compris les nouveau-nés, qui, d'ailleurs, meurent autant que les vieillards dans notre beau pays. » (119, 121).

L'une des rares fois qu'une enquête est commandée, Norbert et Georges sont choisis pour travailler en équipe. Selon les instructions du commanditaire, « Doublepatte et Patachon » (124) doivent passer inaperçus. Pourtant, ces deux personnages au physique contrasté ne laissent personne indifférent et suscitent même la curiosité et le rire. Norbert est noir, jeune, très grand, plutôt filiforme, tandis que Georges est blanc, la soixantaine sonnée, plutôt petit, potelé, rondouillard à la limite.

Même les sobriquets sont choisis pour leur effet comique. C'est bien le cas de Lazare Souop, communément appelé PTC, abréviation plaisante de Poids Total en Charge. Le narrateur lui-même reconnaît que cette appellation plutôt burlesque et digne d'une cour de récréation est due à son excessif embonpoint.

*Avec Trop de soleil...*, Mongo Beti prouve qu'« on peut révéler les dysfonctionnements d'une société sans slogans, sans prêcher un catéchisme, mais avec humour et légèreté, avec des plans et séquences rapides comme au cinéma. » (Dongala, 2000 : 56). Depuis son retour d'exil, Mongo Beti accorde dans sa narration une part belle à l'humour et aborde les problèmes sérieux par la dérision. À cet égard, Ngali théorisait déjà : « L'esthétique du grotesque, de la bouffonnerie, apparue dans le roman de la décennie quatre-vingt n'est compréhensible que comme dénonciation des dictatures ubuesques. Le lien avec l'évolution des sociétés africaines est visible. »

(cité par Djiffack, 2000 : 241). Sous un ton plaisant, Mongo Beti tourne en dérision les travers d'une société à vau-l'eau. Son écriture, prenant ainsi un nouveau tournant, est marquée par des innovations de forme et de langue; ce qui amène à s'interroger sur le *bien-écrire* qui, jusque-là, caractérisait son écriture.

### La dérive du bien-écrire

Le terme *dérive* ici n'est pas absolument synonyme de déviation, perçue comme l'action de sortir de la direction normale – puisque l'adjectif normal ferait problème –, mais comme une variation dans le temps d'une grandeur. En clair, il s'agit, pour nous, de relever les inédits – dans le sens des innovations – de l'écriture de Mongo Beti qui s'imposent alors comme un don à réfléchir. Deux faits caractérisent cette dérive : le renvoi au monde linguistique qui n'est plus essentiellement littéraire et la diffusion d'une langue populaire.

#### *Une transtextualité des arts du temps et de l'espace*

Ainsi que l'avait aussi remarqué Mouralis (2001 : 155), « dès la publication des premiers romans de Mongo Beti, deux faits ont frappé lecteurs et critiques : le choix de l'écrivain pour un style soutenu et les nombreuses références – explicites ou implicites – à un certain nombre d'écrivains consacrés, français ou américains » qui l'ont marqué, séduit même. Cette tradition est, pour ainsi dire, rompue dans *Trop de soleil...* L'innovation amène donc à s'intéresser à la transtextualité non pas comme une analyse de « la présence effective d'un ou de plusieurs textes dans [notre] texte » (Reuter, 1991 : 130), mais comme une étude signifiante de « la transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signe en un autre. » (Kristeva, cité par Jenny, 1976 : 261). Voilà qui justifie le fait que seule la référence aux arts du temps et de l'espace, en l'occurrence le genre musical, sera interrogé. Bakhtin (1970 : 242) ne disait-il pas que « les rapports dialogiques [...] sont possibles entre d'autres phénomènes de signification dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique »?

En effet, le texte s'ouvre sur les tourments du personnage Zam à la suite du vol chez lui d'une centaine de disques compacts de jazz. Une centaine dont il cite de mémoire plus d'une vingtaine de titres! Ce nombre impressionnant prouve, de toute évidence, la passion

de Zam pour le jazz. Ce dernier ne s'est-il pas lié d'amitié avec Eddie précisément parce qu'ils partagent la même passion? Son ami ne tient-il pas son appellation de son idole, le grand saxophoniste de Harlem Eddie Le Prez? L'aisance avec laquelle l'un (8-9) et l'autre (44-45) parlent du jazz, en plus des commentaires du narrateur, dévoilent tout simplement l'érudition de l'auteur en la matière. Jusque-là, l'intérêt et la passion de Mongo Beti pour cette forme musicale ne s'étaient presque jamais manifestés dans ses textes. Nul doute que porté à l'écran ou sur scène, ce thriller se déroulerait entièrement sur fond de jazz. « Avec ce roman à langue verte, l'auteur s'est refait une santé. Et quelle santé! Et le jazz, denrée rarissime dans le roman africain, y occupe une place de choix. » (Waberi, 2003 : 115).

Une psychanalyse des jazzmen du texte révèle la fonction cathartique de cette musique. Privé de la musique issue de grandes passions, comment peut-on résister dans un environnement aussi hostile? Comment peut-on y survivre? « [Ç]a fait des semaines que je suis privé de ma drogue. Je suis très mal dans ma peau, vieux, ça ne va pas du tout, mais alors, pas du tout. [...] C'est terrible : dans ce pays maudit, privé de ma dose, tu ne peux pas imaginer ma souffrance, cher vieux [...] Expédie-moi ça par le premier copain qui prend l'avion à Roissy; tu m'auras sauvé la vie. » (10). Voilà, en substance, le cri du cœur lancé par Zam à l'adresse de l'un de ses amis. Eddie, lui aussi, reconnaît les vertus psychothérapeutiques de cette musique qui aide à dissiper le blues et le vague à l'âme : « Sans le jazz, comment aurai-je pu endurer l'exil? [...] Ce qui peut arriver de pire à l'être humain, c'est l'exil. Il y avait le jazz, Dieu merci. » (44). Dans *Branle-bas en noir et blanc*, la même idée est strictement poursuivie : « Le jazz, songeait Eddie, sera toujours la musique des exilés et de leurs semblables. » (Mongo Beti, 2000 : 200). Musique de l'improvisation, « des grandes dépossessions transmues en possessions et en harmonie » (Condé, 2003 : 121), musique de la résistance et de la révolte des esclaves noirs déportés en Amérique et livrés à l'arbitraire de maîtres cruels, le jazz devient une drogue, un remède qui peut mener à l'extase, donc à la liberté, cette quête obsessionnelle chez Mongo Beti, dont l'œuvre entière peut être rapprochée de l'histoire du jazz. Mongo Beti est quelque peu surpris, voire déçu que cette musique dont les origines se trouvent, pourtant, en Afrique, soit si « peu connue ici, bien qu'elle y remonte. » (44). Il déplore cette ignorance affichée : « Intellectuelle ou pas, [on a] des cousins outre atlantique qui sont des gens merveilleux. Livrés sans

recours à l'enfer des champs de coton, les esclaves noirs ont inventé cette musique-là, la plus belle du monde. » (14). Cette exaltation du jazz n'est-elle pas une sorte de cri de ralliement afin que tous les peuples noirs d'Afrique et de la diaspora apprennent leur histoire afin de s'en inspirer pour mieux envisager l'avenir? Une situation ne peut-elle pas en instruire une autre? « Il n'y a pas de raison, si les nôtres ont fait ça en Amérique, que nous n'en fassions pas autant ici, peut-être mieux, après tout... mais sur d'autres plans. Imaginer d'où ils partaient, et contempler où ils sont arrivés! Quelle merveilleuse et tragique aventure! » (14). « [Q]uand on ne peut pas agir, à quoi bon essayer de comprendre? À quoi rime la théorie si elle ne s'accompagne d'aucune pratique? » (238).

L'évocation de cet amour fou pour le jazz au terminus de sa production littéraire et au soir de sa vie n'est-elle pas un signe fort et irréfutable d'une poétique de ressourcement? Ne participe-t-elle pas des procédés esthétiques qui font du texte littéraire le véhicule d'une culture donnée ou d'une race particulière, d'où son ancrage ethnostylistique?

En effet, nous disions tantôt que les textes de Mongo Beti ont frappé jusque-là par deux faits majeurs : sa fidélité au style soutenu et l'étalage de sa vaste culture littéraire française et même occidentale. Nous n'ignorons certes pas qu'il a aussi été marqué par des auteurs noirs américains comme Chester Himes à qui il se réfère explicitement dans le présent roman (10). Ce « classicisme châtié de Beti » (Monga, 1993 : 123) ne peut-il pas être interprété comme l'expression consciente ou inconsciente du complexe de colonisé? Et Fanon de théoriser en disant que dans les œuvres de la première phase de la Négritude, « l'intellectuel colonisé prouve qu'il a assimilé la culture de l'occupant. » (Fanon, 1985 : 162). Il poursuit son analyse en montrant que dans la deuxième phase, l'intellectuel colonisé se rend compte que l'assimilation de la culture de l'autre ne l'aide pas dans ses grands combats, il « est ébranlé et décide de se souvenir » (*ibid.*), de revenir vers les siens, de renouer avec la terre nourricière. C'est ce que fait Mongo Beti en revenant aux valeurs ancestrales par le jazz. Affligé d'un complexe de persécution, il déplore même cette tendance à aller vers la modernité en disqualifiant son moi profond, son moi identitaire. Dans son dernier roman, il le relève avec force : « la ville se moque des croyances ancestrales, c'est dommage... » (Mongo Beti, 2000 : 249). Le retour aux origines, symbolisé par ce

mouvement circulaire qui se mord la queue, semble caractériser l'itinéraire intellectuel et même physique de l'auteur. Notre transtextualité apparaît ainsi comme la manifestation de sa fidélité et de son enracinement à toute une race. De cette esthétique, il se dégage l'une des valeurs permanentes de l'héritage africain. « Avec ce dernier roman, Mongo Beti rejoint d'autres auteurs : Senghor, Dongala, etc... qui nous ont déjà montré que le jazz pouvait être aussi une source d'inspiration pour la littérature africaine. » (Mongo-Mboussa, 2000 : 122).

Après plus de trente ans de bons et loyaux services rendus à la littérature blanche (les romans sérieux, le premier Mongo Beti en somme) et grise (les essais), Mongo Beti a tourné casaque. « On se souvient qu'il avait naguère reproché à certains romanciers africains d'écrire comme des instituteurs ou d'ignorer les règles de base de la langue française » (Waberi, 2003 : 115).

Cet agrégé de lettres classiques, qui a enseigné pendant plus de trente ans le français aux petits Français de France, a choisi de parler des dysfonctionnements sociaux d'un continent à la dérive non pas avec des grands mots, mais dans une langue essentiellement populaire, ce qui ancre davantage son art non seulement dans un milieu socioculturel donné, mais aussi dans un milieu sociolinguistique bien précis.

#### *La diffusion d'une langue populaire*

Jusque-là, la fidélité de Mongo Beti à une langue châtiée était remarquable. Une de ses pages, même choisie au hasard, n'avait rien de commun avec la production de la jeune génération. Pour s'en convaincre, souligne Monga, « il suffit d'ouvrir n'importe quelle page de *Mission terminée*, *Le pauvre Christ de Bomba* ou *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama*, et de la comparer à une autre de *La vie et demie* (Sony Labou Tansi), *C'est le soleil qui m'a brûlée* (Calixte Beyala), ou *African gigolo* (Simon Njami). » (Monga, 1993 : 121).

À la faveur du vent de la démocratisation, Mongo Beti est revenu au Cameroun, après plus de trois décennies d'exil. À peine a-t-il foulé le sol de ses aïeux qu'il déclare être revenu pour témoigner de sa solidarité, de son admiration à ces jeunes intellectuels qui ont engagé le combat qu'il considère comme le plus noble, celui pour

la liberté d'expression. Ce témoignage est allé bien au-delà, il a pris en compte la langue populaire. N'est-ce pas là aussi une manifestation de la liberté d'expression? « C'est à travers le travail sur la langue [...] qu'opère la magie évocatoire qui, comme une incantation, fait surgir le réel. C'est lorsqu'il parvient à se laisser posséder par les mots que l'écrivain découvre que les mots pensent pour lui et lui découvre le réel. » (Bourdieu, 1992 : 158).

La narration de *Trop de soleil...* est très discursive. En effet, il n'y a, pour ainsi dire, pas de page dépourvue de dialogues entre personnages. Et même quand on en trouve, il s'agit encore de dialogue, cette fois intériorisé, « formulé en langage intérieur entre un moi locuteur et un moi écouteur. » (Benveniste, 1970 : 26). La multiplication des dialogues figure donc une forte oralisation de la langue. Les traits pertinents de cette langue populaire sont multiples et variés. Entre autres, on peut relever :

— Sur le plan lexical

- un champ lexical singulièrement scatologique. La coprolalie y est débordante et est un signe probant de la dépravation des mœurs qui caractérise de plus en plus nos sociétés. Nous avons, par exemple : « culs-terreux » (25), « enculé de flicailon de merde » (37), « espèce de trou du cul, petit Pédé merdeux, enfoiré de connard de bougnoul » (70), « mouf » (101), « connasse, triple salope, pouffiasse » (91), « sale cul » (165), « sale pisse, caca, gros zizi » (164), « sale pute, les putes, ça pue! » (17), « une paire de fesses et un trou où te soulager » (161), « est-ce que tu t'écorchais ton sale zizi quand tu niquais ma maman? », « Est-ce que tu faisais le coup à tous ces oranges-outans velus qui te défonçaient dans toutes les largeurs avec leur gros zizi? » (137-138).

- des lexèmes obtenus par apocope et dont la voyelle finale « o » signale une troncation. Ce sont des termes assez familiers qui supposent une certaine complicité entre les colocuteurs. Par exemple : « Je suis ô combien accro du président » (10), « Je suis accro de toi. C'est vrai. Les Français diraient que je t'ai dans la peau. » (137), « Et quand tu m'accuses toi, d'être alcoolo, ce n'est pas injurieux, peut-être? » (136), « Mais tu es tombé sur un intello bien naïf, bien gentil, un vrai con, quoi. » (138), « T'es quoi au juste? Schizo? Parano? Sado-maso? Anarcho? Gaucho? Bolcho? Trotsko? Guévaro? Néofacho? » (41).

— Sur le plan lexico-sémantique, on a, entre autres :

· des innovations obtenues par créativité néologique. La néologie désignant tout processus de formation de nouvelles unités lexicales, on distingue la néologie de forme et la néologie de sens. « La néologie de forme consiste à fabriquer [...] de nouvelles unités, alors que la néologie de sens consiste à employer un signifiant existant déjà dans la langue considérée, en lui conférant un contenu qu'il n'avait pas jusqu'alors » (Dubois, cité par Noumssi et Wamba, 2002 : 30).

Pour ce qui est des néologies de sens, on a, par exemple, « ma mère [...] celle qui m'a accouché < mis au monde > » (119), « tu es mon papa [...] c'est toi qui m'as accouché < père géniteur > » (231), « il faut seulement motiver < donner de l'argent > un peu ce forban » (155), « mais non, grand < monsieur >. [...] ce n'est pas le même, grand [...] vous savez bien grand [...] croyez-moi, grand. » (119-120). Dans les deux premiers exemples, la néologie de sens provient en fait d'un calque linguistique, « procédé qui consiste en une construction transposée d'une langue à l'autre. » (Noumssi et Wamba, 2002 : 31). En effet, *mettre au monde* et *père géniteur* proviennent de l'unique phrase en langue éwondo <wa a nga biéma>. Quant au vocable *grand*, il n'est plus uniquement cet adjectif qui qualifie quelqu'un d'une taille au-dessus de la normale ou quelqu'un d'une certaine importance dans la société. Il connaît un glissement de catégorie grammaticale et tend de plus en plus à se substituer au substantif *monsieur*. Ce phénomène est très courant dans le langage populaire au Cameroun.

Des lexèmes obtenus par dérivation, qui « consiste en l'agglutination d'éléments, dont au moins un n'est pas susceptible d'emploi indépendant, en une forme unique. » (Dubois et autres, cités dans *ibid.*). On retrouve des occurrences qui reposent sur ce processus, par suffixation : « concubiner avec un vieil alcoolo » (136), « journaloux de mes fesses » (37), « petit journaloux » (160). Le suffixe *-eux* est péjoratif. Cette dépréciation est renforcée par l'adjectif et le complément du nom qui l'accompagnent et qui renvoient à la même connotation.

— Sur le plan des registres de style, bien que le style du narrateur, qui est le reflet du style de Mongo Beti, reste soutenu, celui de ses

personnages, en situation de dialogue, est familier à outrance. Il s'agit, en effet, des textes censés rendre fidèlement un parler populaire de France ou du Cameroun. Une sélection d'un dialogue entre Zam et Eddie en dira plus :

— Qu'est-ce qui lui a pris du coup de capituler comme ça?

Je suppose, fit l'avocat, que tu veux parler de cet flicailon de merde, [...] Et comment il reluquait, tu as vu? Et si c'était un pédé? [...] T'as vraiment pas pigé, journaloux de » mes fesses? Pour leur foutre la pétoche, à ces enfoirés, y a des mots fétiches aujourd'hui... [...]

T'es nul, mec...

J'ai de bonnes manières, moi, môssieur.

Tu as tort. [...] Une nana, c'est comme une liquette, il faut en changer. [...] Elle crèche où? [...]

Tes conquêtes, ces horizontales! [...] encore une conquête comme celle-là et tu seras définitivement foutu... [...]

Tes conquêtes, tu veux dire tes putes, c'est ça?

Sauf que je ne raque rien, moi, quand je tire un coup.

Tu veux dire que c'est elles qui raquent. [...] T'as trouvé le bon filon, toi, t'as des tapineuses. En fait, t'es pas nigaud qu'il y paraîtrait... [...]

...sinon, j'ai peut-être une solution pour tézigue. [...] où elle est?

Au journal, [...] elle doit m'attendre fidèlement, elle est très fidèle...

Ne t'y fie pas trop, petit père. Nos gonzesses, ici, c'est pas comme ailleurs. Amour, fidélité et tout ça, pas la peine, elles ne connaissent pas. Il n'y a que le fric qui les branche. (37, 38, 39, 40).

Avec cet extrait, il apparaît que chaque personnage s'exprime d'une manière très libre, reproduisant la saveur du parler local. Ne perdons pas de vue qu'Eddie « fut longtemps très jeune chômeur et presque clochard à Paris. » (42). Rien de surprenant qu'il parle « cette vilaine langue des trottoirs de Paris qu'il semblait tant affectionner ordinairement » (44), excepté dans ces moments-là où il s'épanchait sur ces « choses divines, inespérées ici », qu'est le jazz. C'est ce qui amène certains critiques<sup>4</sup> à parler du « français en noir et blanc chez Mongo Beti ».

<sup>4</sup> Voir la communication de Patricia Bissa lors du colloque sur *le français parlé et écrit en Afrique* qui s'est tenu à Yaoundé au Cameroun les 27, 28 et 29 octobre 2003. (Les actes sont en cours de publication).



[*Trop de soleil tue l'amour*] est avant tout [une] œuvre littéraire où l'écrivain donne à lire des pages merveilleuses de liberté de langage, affranchie de toute pesanteur pédagogique, où les personnages s'adonnent à cœur joie aux paroles les plus succulentes, où les dialogues sont écrits avec une verve salutaire. La langue du roman est vivante, rajeunie, ragaillardie, verdie, charriant les dernières évolutions du langage en France comme en Afrique. (Bekri, 2000 : 119).

— Sur le plan morphosyntaxique, plusieurs mécanismes peuvent être relevés, dont :

- Une élision et une ellipse abusives : « t'as les couilles où il faut » (56), « t'es pas si nigaud qu'il y paraîtrait » (40), « Merde! la fermes » (34), « c'est façon de parler » (16), « c'est pas grave » (119), « on se connaît pas! » (116), « amour, fidélité et tout ça, pas la peine » (40).
- On remarque également une forte récurrence des morphèmes *ça*, *alors*, *même*, *comment*, *là*, qui apparaissent dès lors comme des morphèmes caractéristiques de l'oralisation du discours. C'est le cas dans l'exemple suivant :

Exemple 1 : — Ton papa-là même, c'est quoi? [...]

Vous êtes même comment, vous aussi! [...]

Ta mère-là même, elle meurt toutes les six semaines? [...]

Prends même six mois pour enterrer chacune de tes mamans, je m'en fous. Quand le grand chef lui-même disparaît de chez nous là pour passer deux mois à Baden Baden là, tu vas même lui lire que quoi? Je te demande, Norbert, qui va même lui dire que quoi? [...]

Si c'est vous-même qui autorisez les enquêtes maintenant, vous voulez que je dise encore quoi même? (119, 120, 121).

— Sur le plan transphrastique, on note le *code switching*.

Contrairement à *Mission terminée*, roman à fort accent autobiographique où n'apparaît aucun signe linguistique d'une langue étrangère, *Trop de soleil*... offre une plage où langue africaine (langue éwondo du groupe beti/fang) et langue européenne (l'anglais) s'insèrent harmonieusement dans la chaîne parlée en français. On assiste alors à une alternance de codes linguistiques.

Exemple 1 — Je ne comprends rien du tout, malgré la jeune femme dans sa langue maternelle; je ne suis pas une intellectuelle, moi.

— Tu as tort, [...] Tu comprends ça, Bébète?

— Yé mabissi! [rien à foutre!] (13-14).

Exemple 2 — Tu te crois dans la cour de ton père?

— Nna wama! [par ma mère!] s'écria aussitôt le gros PTC, qui, sous l'effet de la colère, se mettait à parler français à la manière africaine. (29).

Exemple 3 — Oui, d'accord, ékyé, attends un peu, Norbert, reprit le commissaire. (120).

Exemple 4 — Ces imbéciles disent qu'ils sont trop vieux pour retourner à l'école. Aka, ils ont tort. [...] Aaaka! Non, c'est trop. (132, 149).

Si l'auteur prend la peine de donner la traduction des deux emprunts dans les exemples 1 et 2, il ne donne, en revanche, pas la traduction de *ékyé* et *aka* qui sont, en fait, des exclamations assez connues de l'univers mis en cause. En effet, la langue éwondo fait partie de deux cent quarante-huit unités de langues recensées au Cameroun. Jusque-là, aucune n'a le statut de langue nationale, officielle ou d'enseignement. Traduire, c'est donc reconnaître la « véhicularité » limitée de celle-ci.

Si, avec la langue africaine, « dépositaire du génie des Africains » (Mongo Beti, 1974 : 131), il se pose un problème, avec l'anglais, c'est l'évidence ou alors une invitation à cette évidence. Rien n'est traduit; ou alors ce qui en tient lieu n'est qu'un commentaire de l'objet du discours. Visiblement, l'auteur n'éprouve aucun besoin et ne s'inquiète outre mesure de la fonction première du message qui est la communication. Il en va ainsi de :

Il n'y a rien à comprendre dans la vie. Il y a le feeling, un point c'est tout. Tu sais ce que c'est? C'est comme dans le blues, deux ou trois petites notes, un petit verre de gin, et c'est parti. I went down to Saint James Infirmary... (41-42).

Si tu es d'accord, je lui raconte ce qu'il désire entendre, OK? Et on partage fifty-fifty. (100).

Tu es l'homme dont j'ai besoin, en quelque sorte the right man at the right place, tu comprends ça? (121).

But she wasn't satisfied, she had to run around. Tu entends ça? Jamais contente! Toujours à cavalier à gauche, à droite. Et bien entendu, le cocu, tu sais qui c'est. Non? Tézigue, voyons. (159).

Hérités de la colonisation, le français et l'anglais sont les deux langues officielles du Cameroun, seul pays africain à vivre ce genre de bilinguisme d'État. De ce fait, tout Camerounais est censé être bilingue. Le romancier n'a donc pas besoin d'opération de traduction.

Ce métissage linguistique participe des procédés d'ancrage du texte romanesque dans un milieu socioculturel déterminé et n'est que le reflet du phénomène de contact des langues, de multilinguisme qui caractérise l'espace francophone africain.

Répondant à un critique qui s'interrogeait sur la réception de *Trop de soleil...* à cause de sa déviance formelle, Mongo Beti répondit qu'il a voulu tout simplement témoigner de cette langue populaire, « car le français que parlent les Camerounais est une langue très spéciale. » (Mongo Beti, cité par Brière, 2003 : 105). Prenons garde pourtant! Ce témoignage n'est pas synonyme d'adhésion totale et sans condition! Toutes analyses faites, la plume de Mongo Beti reste fidèle à sa formation initiale.

**Rodolphine Sylvie Wamba** est diplômée des universités de Yaoundé (Cameroun) et Rennes 2 Haute-Bretagne (France). Elle enseigne la linguistique, la stylistique et la poétique à l'Université de Dschang (Cameroun) depuis 1996. Elle a publié des articles et notes de lecture, entre autres dans *Présence Francophone*, *Sudlangues*, *Notre librairie*, *ELA*. Ses recherches actuelles portent sur le français en francophonie et la poétique des textes africains.

### Références

*Africultures* (mars 1999), n°16 : 89-91.

BAKHTIN, Mikhail (1970). *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

BEKRI, Tahar (2000). « Mongo Beti *Branle-bas en noir et blanc* », *Notre librairie*, Paris, n° 142, oct.-déc. : 119.

BENVENISTE, Émile (1970). « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, Paris, Larousse, n° 17 : 18-26.

BIAKOLO, Anthony (1979). « Entretien avec Mongo Beti », *Peuples noirs – Peuples africains*, n° 10 : 96-121.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

BRIÈRE, Eloïse (2003). « Lire, enseigner et rencontrer Mongo Beti », *Remember Mongo Beti*, Bayreuth, Bayreuth African Studies : 101-107.

CONDÉ, Maryse (2003). « Propos de la "Scarlet O'Hara" de banlieue », dans Ambroise KOM (dir.), *Remember Mongo Beti*, Bayreuth, Bayreuth African Studies : 117-122.

DIOP, Boubacar, Boris (2003). « Mongo Beti et nous », dans Ambroise KOM (dir.), *Remember Mongo Beti*, Bayreuth, Bayreuth African Studies : 87-92.

DJIFFACK, André (2000). *Mongo Beti. La quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan.

DOLISANE-BOSSÉ, Cécile (2003). « Le grand humaniste : une vision de l'œuvre de Mongo Beti », *Epasa Moto*, FALSH Université de Buéa, 1.6 : 20-33.

DONGALA, Emmanuel (2003). « Écrivain et militant jusqu'à la moelle », dans Ambroise KOM (dir.), *Remember Mongo Beti*, Bayreuth, Bayreuth African Studies : 49-56.

FANDIO, Pierre (2003). « *Trop de soleil tue l'amour* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* : deux extrêmes, un bilan des transitions démocratiques en Afrique », *Epasa Moto*, FALSH Université de Buéa, 1.6 : 85-102.

FANON, Franz (1985). *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte.

JENNY, Laurent (1977). « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, Paris, Seuil : 970-976.

KOM, Ambroise (2003). « Vingt ans d'intelligence avec Mongo Beti », *Remember Mongo Beti*, Bayreuth, Bayreuth African Studies : 57-67.

– (2000). « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixte Beyala, et Daniel Biyaoula », *Notre librairie*, n° 138-139, sept. 1999-mars 2000 : 42-55.

– (1999). « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre librairie*, Paris, n° 136, janv.-avril : 16-25.

– (1993). « Mongo Beti : théorie et pratique de l'écriture en Afrique noire francophone », *Présence Francophone*, n° 42 : 11-24.

MONGA, Célestin (1993). « Le fantôme de Mongo Beti dans la littérature africaine d'aujourd'hui », *Présence Francophone*, n° 42 : 119-132.

Mongo Beti (2000). *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard.

– (1999). *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard.

– (1997). « L'écrivain francophone, le public, la société », *Nouvelles du Sud*, n° 26 : 237-242.

– (1994). *L'histoire du fou*, Paris, Julliard.

– (1985). *Mission terminée*, Paris, Le livre de poche.

– (1982). « Les langues africaines et le néocolonialisme en Afrique », *Peuples noirs – Peuples africains*, n° 29 : 106-118.

– (1974). *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet/Chatel.

Mongo Beti et Odile TOBNER (1989). *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan.

MONGO-MBOUSSA, Boniface (2000). « Mongo Beti *Trop de soleil tue l'amour* », *Notre librairie*, n° 138-139, sept. 1999-mars 2000 : 121-122.

MOURALIS, Bernard (2001). « Réflexions sur le "classicisme" de Mongo Beti », *Actes du colloque « Littératures francophones : langues et styles »*, Paris, L'Harmattan : 155-166.

– (1981). *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Paris, Les classiques africains.

NOUMSSI, Gérard et Rodolphine WAMBA (2002). « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma », *Présence Francophone*, n° 59 : 28-51.

RAIMOND, Michel (1989). *Le roman*, Paris, A. Colin.

REUTER, Yves (1991). *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas.

SULEIMAN, Susan Rubin (1983). *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.

WABERI, Abdourahman (2003). « Mongo Beti, si près si loin », dans Ambroise KOM (dir.), *Remember Mongo Beti*, Bayreuth, Bayreuth African Studies : 109-116.

WAMBA, Rodolphine (1999). *Les formes artistiques dans la production littéraire de Bernard NANGA*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion.

YAICHE, Francis (1986). *400 citations expliquées*, Paris, Hatier.

Ching SELAO

## Folie et écriture dans *Calomnies* de Linda Lê

**Résumé :** Cet article explore les multiples visages de la folie dans *Calomnies* de Linda Lê, qui présente deux voix narratives. Il montre en quoi ce roman reproduit une conception « romantique » de la folie telle qu'elle se retrouve dans les écrits de Michel Foucault. Si le récit introduit un narrateur fou à qui la parole est donnée et qui dit « Je », il soulève, par ailleurs, les difficultés de laisser la folie parler pour elle-même, difficultés qui seront également examinées dans cette étude.

Asile, exil, folie, hospitalité, Jacques Derrida, Linda Lê, Michel Foucault

Pour la critique universitaire, Linda Lê constitue en quelque sorte la représentante de la francophonie du Vietnam, une position qu'elle-même récuse puisqu'elle ne repose que sur le lieu de naissance de cette auteure prolifique qui a admis, à plusieurs reprises, connaître très peu la culture et la société vietnamiennes. À Jack Yeager, elle a notamment confié son refus d'être catégorisée parmi les écrivains vietnamiens francophones et a également exprimé son désir de ne pas écrire ce que les lecteurs attendent de ces auteurs (Yeager, 1997 : 257). Son œuvre témoigne d'une fascination pour les univers dérangeants et dérangés. Si ses romans publiés après *Calomnies*, c'est-à-dire depuis 1993, parlent plus ouvertement de ce que d'aucuns seraient tentés de désigner comme son pays natal, ils sont, à l'instar des publications précédentes, davantage intéressés par le monde des fous, des marginaux, que par le monde vietnamien. Nous allons, dans ce texte, examiner le premier roman à tendance autobiographique de Lê, une « autobiographie » qu'elle-même qualifie de « désaxée, [de] détraquée » (Chung, 1994 : 155). En effet, si *Calomnies* est l'histoire d'une quête des origines et de l'identité, ces notions se trouvent en même temps remises en question non seulement à travers les propos des personnages principaux, mais aussi par la structure même du roman qui met en scène deux narrateurs, en l'occurrence l'oncle fou et l'écrivaine métèque, un double « je(u) » qui contredit l'identité clairement définie que suppose l'autobiographie canonique et qui conteste le *pacte autobiographique* immortalisé par Philippe Lejeune. Les enjeux de l'autobiographie ne sont pas l'objet principal de cet article, mais ils demeurent toutefois

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

en filigrane et déplacent la question du « Qui dit je? » à celle du « Un fou peut-il dire je? ». Pour tenter de répondre à cette interrogation, il semble d'abord utile de lire *Calomnies* en parallèle avec la polémique qui opposa Michel Foucault à Jacques Derrida quant à la prise de parole possible ou impossible du fou. Exil et asile, tels seront ensuite les lieux qu'il s'agira d'explorer, tant il est vrai que demander asile, c'est demander l'exil et que chez Lê de même que chez Foucault, être en asile, c'est être en exil. Le fou apatride et l'écrivaine exilée, autant de figures marginales qui, dans leur univers aliénant et aliéné, s'opposent au personnage de la mère qui incarne le poison familial et l'ordre social, qu'il soit colonial, communiste ou libéral.

### Écrire (sur) la folie

Dans son imposante et toujours incontournable *Histoire de la folie*, parue pour la première fois en 1961<sup>1</sup>, et qui suscita de nombreuses critiques dans le monde de la psychiatrie, Foucault a voulu faire une histoire de la folie, c'est-à-dire une histoire du point de vue de la folie où la folie prend la parole pour parler d'elle-même, mais dans un langage qui ne serait pas celui de la raison classique, dans un langage autre que celui qui a exclu, enfermé et contrôlé la folie, en somme, dans un langage qui serait propre à la folie. En réaction aux manières d'objectiver la folie qui ont cours depuis l'âge classique, de la considérer en tant qu'objet d'étude « scientifique », Foucault propose de faire d'elle le sujet de son ouvrage, « le sujet à tous les sens de son mot : le thème de son livre et le sujet parlant », précise Derrida (1967 : 56). Dans « Cogito et histoire de la folie », Derrida reconnaît que la tentative foucauldienne d'entreprendre une histoire non pas de la psychiatrie ou de la psychanalyse, mais une histoire de la folie avant sa capture par le savoir, c'est-à-dire à l'état pur, est des plus séduisantes et des plus audacieuses. Il ajoute cependant : « Mais c'est aussi, je le dis sans jouer, ce qu'il y a de *plus fou* dans son projet. » (*ibid.*). De fait, en voulant libérer les voix de la folie, ce que, selon Foucault, la Renaissance permettait malgré la maîtrise de sa violence, et ce, jusqu'au « coup de force » de l'âge classique avec la création, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, des maisons d'internement<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Si la première édition d'*Histoire de la folie* a paru en 1961 chez Plon, c'est toutefois la seconde édition publiée chez Gallimard en 1972 qui sera utilisée dans le cadre de cet article.

<sup>2</sup> Foucault parle de ce « coup de force » tout au long de son livre, mais particulièrement dans le chapitre intitulé « Le grand renfermement » (Foucault, 1972 : 56-91).

il se voit confronté à une difficulté, voire à une impossibilité : comment restituer la parole de la folie dans un langage hors de la raison, dès lors que les phrases et la syntaxe, même la plus pauvre des syntaxes, sont œuvre de la raison<sup>3</sup>? Tandis que Foucault affirme que « la folie n'est jamais *manifestée* pour elle-même, et dans un langage qui lui serait propre » (Foucault, 1972 : 189), il ajoute pourtant que « [d]ans le silence de l'internement, la folie a étrangement conquis un langage qui est le sien. » (*ibid.* : 414). Ces propositions paradoxales donnent lieu à de nombreuses interrogations, dont celles-ci : existe-t-il un langage *intelligible* dans nos sociétés occidentales qui ne participerait pas, qui ne se serait pas construit à partir de l'expérience rationnelle? Rendre la parole à la folie, n'est-ce pas déjà, pour reprendre le titre d'un essai ultérieur de Foucault, l'inscrire dans *L'ordre du discours*, donc l'enfermer dans un ordre rationnel, dans l'ordre de la raison? C'est, entre autres, ce que Derrida suggère dans sa « réponse » à *l'Histoire de la folie* :

[...] le discours et la communication philosophique (c'est-à-dire le langage lui-même), s'ils doivent avoir un sens intelligible, c'est-à-dire se conformer à leur essence et vocation de discours, doivent porter en eux-mêmes la normalité. Et cela, [...] ce n'est pas une tare ou une mystification liée à une structure historique déterminée; c'est une nécessité d'essence universelle à laquelle aucun discours ne peut échapper parce qu'elle appartient au sens du sens. (Derrida, 1967 : 83).

Publié dix ans après *l'Histoire de la folie*, *L'ordre du discours* abonde d'ailleurs dans ce sens en confirmant l'inexistence de la parole du fou qui, lorsqu'elle est entendue, n'en demeure pas moins investie par la raison : « Il est curieux de constater que pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité. [...] De toute façon, exclue ou secrètement investie par la raison, au sens strict, elle n'existait pas. » (Foucault, 1971 : 13). Pour Foucault, si la psychanalyse a su inscrire le fou dans les pouvoirs du langage, elle n'a, par ailleurs, pas su rompre avec l'âge classique, puisqu'elle est restée confinée dans les limites du langage de la raison et dans la structure de non-réciprocité du regard qui permet « d'enfermer sans enfermer le malade dans l'asile invisible de la situation analytique. » (Derrida, dans Roudinesco, 1992 : 187). Dans cette perspective, plutôt que d'effacer la ligne de partage excluant la folie du Cogito qui, selon Foucault, a été instituée par Descartes – « *moi* qui pense, je ne

<sup>3</sup> À ce propos, Foucault écrit : « [...] là où il y a œuvre, il n'y a pas folie [...]. » (Foucault, 1972 : 557).



peux pas être fou » (Foucault, 1972 : 57) ou, pour le dire autrement, « Je pense, donc je ne suis pas fou » –, la psychanalyse ne fait que répéter, plus subtilement sans doute, l'opposition entre raison et folie. Ainsi, du droit de regard absolu du médecin sur le théâtre de la folie, la psychanalyse a fait un droit d'écoute absolu, celui qui écoute en objectivant celui qui parle<sup>4</sup>.

À la lumière de ces écrits ultérieurs à *Histoire de la folie*, on comprend que Maurice Blanchot fasse remarquer, dans *Michel Foucault tel que je l'imagine*, que le philosophe se sera lui-même reproché de s'être laissé séduire par l'idée d'une profondeur de la folie, par une idée « assez romantique », dira René Major (Major dans Roudinesco, 1992 : 138). Mais malgré sa conception romantique, Foucault aura vu juste en touchant à un point essentiel de la folie, à savoir sa construction culturelle et sociale. Questionnant le statut « scientifique » de la psychologie et de la psychiatrie au moment où ces deux domaines sont déjà honorables, il aura osé lire la maladie mentale comme une manifestation de la folie, donc, comme un phénomène culturel. D'un point de vue foucauldien, note Élisabeth Roudinesco, « la folie n'est pas un fait de nature mais de culture, et son histoire est celle des cultures qui la disent telle et qui la persécutent. » (*ibid.* : 19).

*Calomnies* exprime certainement cette conception de l'aliénation mentale comme d'un fait culturel et cette idée classique et romantique qui fait du fou le détenteur de la vérité, celui qui, dans sa déraison, a plus de raison que les gens de raison. De plus, ce roman polyphonique qui, d'un chapitre à l'autre, fait successivement parler deux voix, peut par moments être lu comme un dialogue entre une voix foucauldienne et une voix derridienne. Si, dans ce récit, la parole est rendue au fou par un *jeu* narratif où le *je* de l'oncle fou se confond avec celui de l'écrivaine des anciennes colonies, si bien que le discours du premier est aussi le discours de la seconde, ces deux

---

<sup>4</sup> Foucault a pertinemment montré, dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), comment se jouent les instances de pouvoir dans les pratiques confessionnelles qui confèrent le pouvoir à celui qui écoute, en l'occurrence à l'analyste, et non à celui qui parle, bien que ce dernier ait l'illusion de se libérer. On constatera également que *Histoire de la folie* annonce déjà des motifs chers à Foucault, notamment celui qui a été évoqué ci-dessus : le regard. En effet, on aura remarqué l'importance qu'attribue Foucault au regard du médecin qui contrôle tout de l'extérieur des chambres d'hôpital, parfois même de l'extérieur des hôpitaux. La lecture de *Surveiller et punir* (1975) permet de voir le rapprochement explicite qu'établit le philosophe entre le médecin et le surveillant d'une prison panoptique (du fameux *Panopticon* de Jeremy Bentham) qui, de sa tour centrale, peut tout voir sans être vu et peut tout contrôler de son seul regard.

personnages semblent ne former qu'un seul narrateur se dédoublant : la narratrice ne s'oppose pas au narrateur, elle le complète<sup>5</sup>. Le fou est, de ce fait, un narrateur des plus rationnels et sa voix déjoue la dichotomie raison/déraison.

*Calomnies* s'ouvre par le propos de l'oncle qui voit sa vie bouleversée par la lettre de sa nièce, qu'il n'a pas revue depuis 15 ans, et qui est en quête de la vérité au sujet de son vrai père. À propos de l'auteure de cette lettre, il en conclut qu'elle ne peut être qu'une prétentieuse :

cela se voit à son écriture grande et large, à ses tournures de phrases, à sa manière d'écrire le français : comme si j'étais capable, moi, moi qui ai appris le français parmi les fous et uniquement pour demander aux infirmières de ne pas cogner trop fort, [...] comme si j'étais capable, moi, d'apprécier toutes les subtilités de la belle langue française (Lê, 1993 : 9<sup>6</sup>).

Ainsi, le narrateur soi-disant fou est conscient des structures rationnelles du langage et reconnaît la syntaxe d'une écriture travaillée. En outre, le ton ironique qu'il adopte indique qu'il est sensible aux tournures subtiles de la langue française, comme le serait tout écrivain, métèque soit-il. Le fou n'est donc pas aussi fou qu'on le croit et, qui plus est, il fait montre d'une grande lucidité : « Elle est tarée, c'est ce que je me répète. Il faut être taré pour demander à un fou de vous indiquer le chemin. » (12). Le roman suggère que le narrateur ne connaît pas la vérité, une vérité qu'il s'emploie, néanmoins, à inventer, à créer pour satisfaire le désir de la narratrice, un désir fou de voir sa vie racontée et ses origines révélées par un fou.

En choisissant l'écriture en langue étrangère, la narratrice a elle aussi choisi de vivre dans une forme de « folie », une folie qui, au même titre que celle de l'oncle, la protège du délire familial : « La langue française est pour elle ce que la folie a été pour moi : un moyen d'échapper à sa famille, de sauvegarder sa solitude, son

---

<sup>5</sup> On pourrait ici, en tenant compte des différends et des divergences qui ont divisé les deux philosophes, proposer que la pensée de Derrida complète celle de Foucault. À cet égard, il faut noter l'originalité des travaux de la critique féministe et déconstructionniste Gayatri Chakravorty Spivak, qui insiste sur l'utilité et la nécessité de lire Foucault et Derrida ensemble, particulièrement dans une perspective dite « postcoloniale ».

<sup>6</sup> Dorénavant, toutes les références à ce roman ne comprendront que le numéro de page.

intégrité mentale<sup>7</sup>. » (12). Écrire dans une langue qui n'est pas la sienne en cultivant les marges et faire le fou pour ne pas le devenir (« J'ai fait le fou pour ne pas devenir fou », écrit l'oncle (26)), telles sont des idées que l'on peut certes qualifier de foucaaldiennes. Mais pour le personnage féminin, ce combat contre la folie implique une expérience de l'altérité, en d'autres termes, une expérience de l'aliénation, dans la mesure où être aliéné, c'est être un autre, c'est se rendre étranger à soi et aux autres : « Elle s'est défendue de la menace de la folie en se *dédoublant*. Elle a voulu se rendre étrangère à la famille, puis à son pays, à sa langue natale, enfin à elle-même. » (128; je souligne). Or, ce dédoublement, qui la rend étrangement proche de l'oncle fou et qui donne l'impression qu'elle et lui partagent la même identité, n'est pas sans rappeler l'identité-*ipse* telle que l'a analysée Paul Ricœur et que le philosophe oppose à l'identité-*idem* (Ricœur, 1990 : 13-14). En effet, le dédoublement narratif, dans *Calomnies*, est l'expression d'une identité fragmentée parce qu'à la rencontre de l'autre, mais pas l'autre au sens de l'adversaire, du contraire, comme le fou représente l'autre de la raison, mais au sens où l'emploie Ricœur dans son ouvrage au beau titre de *Soi-même comme un autre*, c'est-à-dire l'autre en tant que soi, l'autre comme soi-même.

*Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre. (*ibid.* : 14).

Dès lors, s'il s'agit ici de lire les voix des deux personnages comme d'une seule identité narrative, il importe de mentionner que celle-ci est de l'ordre de l'ipséité, c'est-à-dire de l'identité qui se construit, se compose d'une altérité de soi, au contraire de l'identité de la même où l'altérité sert de comparaison, de distinction. En d'autres termes, l'identité-*ipse* est celle qui permet le double « je(u) » autobiographique. De plus, le dédoublement de la narratrice, son étrangeté à soi, une étrangeté liée à celle du narrateur, est peut-être, comme le suggère Ricœur, la condition à une vraie identité-*ipse* :

<sup>7</sup> Au sujet du déracinement et du sentiment d'étrangeté qui accompagne la perte d'identité de l'exilé, Linda Lê a partagé avec Ook Chung, à la suite de la parution de *Calomnies*, ces propos qui semblent bien décrire les situations de la narratrice-écrivaine et du narrateur-fou : « Il y a le rejet familial comme forme de déracinement et aussi la folie comme déracinement, le déracinement étant aussi une forme de folie. C'est le double "je(u)", jeu comme dans J-E et comme dans J-E-U. » (Chung, 1994 : 157).

« [...] un moment de dépossession de soi n'est-il pas essentiel à l'authentique ipséité? » (*ibid.* : 166).

Néanmoins, si dépossession de soi il y a pour permettre à la narratrice de se laisser penser par le fou, il reste que celui à qui la parole est rendue se pose des questions quant à cette prise de parole. De fait, l'oncle fou n'est pas sans savoir qu'il ne représente ni plus ni moins qu'un « *personnage intéressant* » (107) pour l'écrivaine métèque. Cette clairvoyance par rapport à son statut d'objet rappelle la difficulté du projet de Foucault, une difficulté sur laquelle a insisté Derrida. À l'instar de Derrida qui souligne que « tout se passe comme si Foucault *savait* ce que "folie" veut dire » (Derrida, 1967 : 66), l'oncle fou écrit : « Elle prétend savoir d'instinct ce qu'est la folie, ce qu'a été ma vie. » (106). Le discours de l'oncle exprime donc une certaine prétention à non seulement faire parler la folie, mais aussi à vouloir la définir lorsqu'elle ne nous appartient pas. Ses propos trahissent la crainte d'une capture, d'un enfermement – pour reprendre les mots chers à Foucault – de sa folie par la narratrice : « Elle dit vouloir faire quelque chose de sa folie. En vérité, elle veut faire quelque chose de *ma* folie. Je ne la laisserai pas me déposséder. » (107). Le fou dénonce ainsi le projet de sa nièce de tenter de s'emparer de sa folie, de s'en approprier, alors qu'elle ne la connaît pas. Si celle-ci s'est effectivement toujours tenue à l'écart de la famille, de la société, en quelque sorte de la raison, elle l'a fait en demeurant *au bord* de la folie, sans jamais pénétrer ce monde. Par conséquent, bien que la narratrice prétende avoir vécu dans la proximité de la folie de l'oncle, avoir partagé son exil, les dix années de ce dernier passées en asile créent un gouffre entre eux, de sorte que cet être étrange exilé de force demeure pour l'étrangère partie de son plein gré un étranger. Mais l'écriture de la folie peut-elle avoir lieu autrement qu'en la frôlant, autrement qu'en jetant un regard extérieur sur elle, un regard panoptique du haut d'une tour centrale, symbolique soit-elle? Donner libre cours à la parole du fou, tenter de saisir la signification de la folie, relève d'une entreprise aporétique que Foucault lui-même reconnaissait : « La perception qui cherche à saisir [les douleurs et les murmures de la folie] à l'état sauvage appartient nécessairement à un monde qui les a déjà capturées. La liberté de la folie ne s'entend que du haut de la forteresse qui la tient prisonnière. » (cité dans Derrida, 1967 : 60<sup>8</sup>).

<sup>8</sup> Je cite ici Foucault par l'entremise de Derrida, car cet extrait se trouve dans la préface de la première édition d'*Histoire de la folie*, parue chez Plon, et n'apparaît plus dans l'édition de Gallimard, ce qu'explique Foucault : « [...] à la demande qu'on m'a faite d'écrire pour ce livre réédité une nouvelle préface, je n'ai pu répondre qu'une chose : supprimons donc l'ancienne. » (Foucault, 1972 : 10).

### De l'hôpital à l'hospitalité

Au-delà de la problématique de la mise en discours du fou, des difficultés rencontrées pour faire du fou un sujet parlant, bien que Foucault affirme que « la folie [...] est le moment de la subjectivité pure<sup>9</sup> » (Foucault, 1972 : 341), *Calomnies* tisse un lien intéressant entre l'asile et l'exil. Encore là, le rapprochement rappelle Foucault qui, dans *l'Histoire de la folie*, décrit le départ des fous, au Moyen Âge, en pèlerinage à la campagne ou en purification sur la nef, comme des « exils rituels » (*ibid.* : 21). La récurrence du terme « exil » tout au long de ce volumineux ouvrage est de ce fait remarquable : tantôt c'est le fou qui est exilé, tantôt la folie, et les maisons d'internement sont présentées comme des « cités d'exil » (*ibid.* : 95). En outre, Foucault souligne que les hommes de déraison ont été traités comme « des étrangers dans leur propre patrie » (*ibid.* : 118), mettant par ailleurs en relief que le fou est invité à être « l'étranger parfait, c'est-à-dire celui dont l'étrangeté ne se laisse pas percevoir » (*ibid.* : 507). Dès lors, de l'étrange à l'étranger, il n'y a qu'un pas à franchir. Dans *Calomnies*, la frontière poreuse qui sépare l'étrange de l'étrangère est constamment transgressée, car si tous les fous – que l'on appelle aisément des êtres étranges – ne sont pas tous des étrangers et que les étrangers ne sont pas tous des fous – quoique la langue anglaise puisse semer le doute par son appellation des étrangers : des « alien », dit-on, pour ne pas dire des « alienated » –, le roman suggère de toute évidence cette proximité.

Au sujet de l'oncle, la narratrice mentionne qu'il est le « fils de personne, enfanté par sa folie » (87), et l'oncle lui-même note que « [l]es fous ont le mérite d'être stériles, seuls, sans famille » (17), en d'autres termes, que les fous sont comme des exilés<sup>10</sup>. Tenu pour mort dès que la famille l'envoie dans un asile en Corrèze, l'oncle se réfugie dans la folie comme la narratrice s'exilera dans l'écriture :

---

<sup>9</sup> Selon Foucault, la folie est d'abord et avant tout sujet, mais perd sa subjectivité pure lorsqu'on tente de la contrôler par diverses techniques de guérison : « [...] il s'agit à la fois de rendre le sujet à sa pureté initiale, et de l'arracher à sa pure subjectivité pour l'initier au monde; anéantir le non-être qui l'aliène à lui-même et le rouvrir à la plénitude du monde extérieur, à la solide vérité de l'être. » (Foucault, 1972 : 341).

<sup>10</sup> Pour Lê, l'écrivain, de même que le fou, est un exilé sans patrie, sans famille, comme elle l'a confié à Catherine Argand : « Écrire, c'est s'exiler. En écrivant, vous n'avez plus de toit, juste le ciel comme abri et c'est cette nudité devant les choses que vous aimez. Un écrivain ne peut écrire qu'en se sentant un enfant trouvé, un bâtard. Être le fils de personne, d'aucune patrie, c'est pour moi la seule attitude possible. » (Argand, 1999 : 32).

« J'ai consacré dix ans à la folie, elle en consacrerait autant à l'écriture. » (19). C'est donc par la folie et par l'écriture que les deux narrateurs réussissent à se tenir à l'écart de la famille, elle-même exilée en France, mais qui a tôt fait d'étouffer les angoisses de l'exil en se conformant aux normes de la terre d'accueil. Une réflexion sur l'hospitalité française est à l'œuvre dans *Calomnies*, une hospitalité que l'on doit lire sous deux angles. Sans insister sur la parenté étymologique de « hôpital » et de « hospitalité », il faut néanmoins souligner le sens équivoque du mot « hospitalier » qui, d'une part, désigne les gens généreux et chaleureux qui offrent l'hospitalité et, d'autre part, tout ce qui a trait aux hôpitaux, incluant le personnel. Dans ce sens, si la France est effectivement hospitalière, elle n'offre, cependant, pas la même hospitalité à l'oncle fou et à l'écrivaine métèque. Le premier est, certes, accueilli, mais pour être maîtrisé, pris en charge par le système hospitalier qui prend soin de maintenir les fous dans leur position, de les distinguer des infirmiers par le rasage des cheveux, pratique qui fait dire à l'oncle fou : « Comment ne pas avoir l'air d'un demeuré avec ce crâne nu, ces pointes de cheveux qui se hérissaient? Les fous n'avaient plus de visage, c'étaient des œufs vides sur lesquels on avait peint une grimace. » (81). Alors que l'oncle était appelé « Face-de-Singe » à l'asile, avant de devenir le « Chinetoqué » de l'hôtel où il habite désormais (17), la narratrice, pour sa part, a été reçue comme un de ces « combattants de la liberté » (43) d'une guerre enfin terminée et comme le futur « écrivain originaire des anciennes colonies, le petit oiseau affamé, la jeune femme fragile » (37) que les habitants de la terre hospitalière rêvent de parrainer.

Les deux formes d'hospitalité finissent, toutefois, par se rejoindre dans la mesure où la nièce, à l'instar de son oncle qui n'échappe pas au contrôle de l'asile, n'échappe pas non plus au contrôle du droit d'asile, car obtenir le droit d'asile implique nécessairement une promesse de remplir ses devoirs de « nouveau citoyen » et de respecter les lois du pays. Si les hôtes sont eux-mêmes tenus de se plier aux règles et aux normes sociales, l'exilé est invité à agir de la sorte par reconnaissance, par un sentiment de dette. Comme le souligne à juste titre Derrida dans *De l'hospitalité*, l'hospitalité absolue est une impossibilité puisque « tout se passe comme si les lois de l'hospitalité consistaient, en marquant des limites, des pouvoirs, des droits et des devoirs, à défier et à transgresser la loi de l'hospitalité, celle qui commanderait d'offrir à l'arrivant un accueil sans condition. »

(Derrida, 1997 : 71). Autrement dit, l'hospitalité qui accueillerait l'étranger sans lui demander quoi que ce soit, à commencer par son nom et ses papiers, est impossible, puisque illégale. En ce sens, l'hospitalité de droit requiert des lois qui maintiennent l'ordre de la société accueillante, mais ces lois lui retirent du même coup le droit de se dire hospitalière. En fait, les étrangers qui demandent l'hospitalité absolue, les immigrants illégaux, les hors-la-loi non identifiés, retournent rapidement l'hospitalité en hostilité. Cette hostilité, le personnage féminin de *Calomnies* ne la vit pas justement, parce qu'elle joue selon les règles de l'hospitalité. Ayant cherché pendant des années à fuir la famille et à oublier sa langue maternelle et détestant par-dessus tout que des compatriotes l'abordent, animés par un sentiment d'appartenance quelconque et sous le prétexte qu'ils ont atterri sur la même terre d'exil qu'elle (20), la narratrice se comporte, par ailleurs, envers la société d'accueil, et particulièrement en amour, comme « une exilée qui espère remplir toutes les conditions nécessaires pour postuler à l'emploi d'immigrée modèle » (71).

Cette complaisance de l'écrivaine métèque est dénoncée par le personnage nommé Ricin, son ami et éditeur, qui la met en garde contre ses attentes par rapport aux autres (32). Ce dernier la pousse notamment à « entrer partout comme un chien dans un jeu de quilles. [...] [À] veille[r] à ce qu'il y ait toujours en [elle] de l'indésirable, de l'irréductible. » (33). Ainsi, il l'encourage à répandre ce que Lê a appelé, dans un court texte critique intitulé « Littérature déplacée », une parole exilée, c'est-à-dire une parole *déplacée*, qui n'est pas à sa place, « [u]ne mauvaise parole qui ne serait [...] pas une parole d'exil, une parole chassée de son refuge, mais une parole qui se moque de trouver un asile, une parole délivrée de toute tutelle, une parole qui se veut nomade. » (Lê, 1999 : 335). Dans *Calomnies*, toutefois, ce n'est pas par le propos de la narratrice que circule cette parole malvenue – autant dire mal venue –, mais plutôt par l'oncle qui, en écho à Ricin, l'accuse de voir dans la prétendue liaison de sa mère, qui retire pourtant le droit de paternité à son père tant aimé, une publicité favorable : « À l'orgueil d'être une métèque écrivant dans une langue qui n'est pas sienne, elle veut ajouter le soupçon de la bâtardise, cette semi-certitude d'être une sang-mêlée. » (127). Par le biais des paroles de Ricin et de l'oncle, *Calomnies* propose donc une réflexion critique sur l'engouement face aux auteurs exilés et sur la satisfaction que tirent ceux-ci, défenseurs

du droit à la différence ou à l'accumulation des différences<sup>11</sup>. Au sujet de sa nièce, le narrateur précise qu'« [e]lle prêche l'orgueil de la différence » (48), et c'est sans doute cette vanité qui fait qu'elle accueille la révélation de sa bâtardise comme « la réalisation d'un vieux rêve » (105), comme une raison pour désertir et « entrer dans le camp du pouvoir, le clan des massacreurs » (55). Toute sa vie, la narratrice a défendu le clan des victimes, des ratés, comme son père resté au pays, mais voilà qu'au moment où sa mère lui présente un père étranger – dans les deux sens du terme –, un père qui fait partie des vainqueurs, elle est prête à trahir l'autre père, l'« amour » de sa vie.

Que la fille trahisse son père, l'idée fixe immortalisée dans ses livres, tel est le but de la mère qui, dans ce roman, incarne l'ordre social dominant, le pouvoir guidé par l'odeur de l'argent et du sang (56). Si *Calomnies* présente la folie et l'écriture comme des lieux d'exil, comme un refuge à une famille pour qui « faire travailler sa cervelle, cultiver sa lucidité est signe de démence » (129), la voix du fou, plus que celle de l'écrivaine, résiste et, à la fois, dénonce le pouvoir familial. Tandis que la narratrice penche pour le camp de la mère qui lui dit que son véritable père est un amant de première classe, un officier important de l'armée occupante – que l'on devine aisément être américaine –, qui sait caresser son grand amour de guerre d'une main, tout en claquant les doigts de l'autre main pour donner l'ordre de larguer les bombes sur le pays occupé (46), l'oncle fou est celui qui lui rappelle que le dicton de cette famille est : « Ceux qui sont au pouvoir ont toujours raison. » (56). De fait, lorsque le pouvoir avait changé de main, le clan maternel s'était empressé de servir les hommes en noir, ces nouvelles gens en place qui n'avaient cependant pas les moyens d'offrir à la mère des roses ou des corbeilles de fruits, seulement des sachets de thé qu'ils venaient porter en bicyclette rouillée plutôt qu'en voiture noire. La mère s'était, par conséquent, rapidement lassée de ces communistes, bien trop pauvres pour être au pouvoir, et s'était mise à préparer une migration vers un ailleurs plus prospère, où les hommes étaient plus courtois. C'est à cause de cette obsession pour l'argent et pour les miettes de pouvoir que l'oncle a *décidé* d'être fou : « Ce qu'ils appellent *folie* chez moi n'est que mon refus de suivre leur voie étroite [...]. Ce

---

<sup>11</sup> Les paroles critiques de Ricin et de l'oncle fou traduisent fort bien la pensée de Lê qui, dans un entretien avec Ook Chung, a dit refuser le conformisme de l'écriture « qui consisterait par exemple à trop exploiter la figure de l'écrivain exilé qui exploite la clientèle de l'exilé, l'idée du métèque qui raconte des histoires d'exotisme. » (Chung, 1994 : 159).



qu'ils appellent ma *maladie* n'est qu'un changement soudain de caractère : un jour, j'ai décidé d'obéir à mes sentiments, de ne plus suivre les règles de conduite qu'ils me dictent. » (130).

À l'instar de l'oncle fou qui refuse l'apprentissage des valeurs et des normes de la famille et de la société, l'écriture de Lê résiste au roman d'apprentissage, au traditionnel *bildungsroman*. Comme le souligne Martine Delvaux, elle refuse de décrire « the coming of age of a Vietnamese child educated in the French system and her subsequent immigration to the Metropole, for instance – and ethnological descriptions of her native culture<sup>12</sup>. » (Delvaux, 2001 : 204). Déjouant les attentes du lecteur qui espère lire un roman de formation où la narratrice vietnamienne – qu'il n'hésitera pas à associer à l'auteure – raconte son intégration dans la société française, Lê définit plutôt la « formation » comme une « déformation ». Dans un entretien personnel accordé un an seulement avant la parution de *Calomnies*, l'écrivaine a, en effet, parlé du roman d'apprentissage en ces termes : « Moi je crois au roman d'apprentissage en tant que décomposition. C'est une personne qui se croit au départ être unie et uniforme, tout d'un coup affronte des épreuves, et se décompose. » (Lim-Hing, 1993 : 315). Lê voit dès lors le roman d'apprentissage comme un roman de dés-apprentissage où le protagoniste se déforme plutôt que ne se forme et où l'intégration n'a pas lieu. *Calomnies* s'inscrit dans cette définition, puisque l'oncle refuse d'évoluer à l'intérieur des codes sociaux et familiaux et préfère suivre les règles de la déraison, apprendre les codes du devenir fou. Quant à l'écrivaine métèque, les épreuves traversées n'aident en rien à sa formation et la mènent plutôt vers une décomposition, comme le prédit l'oncle fou, au terme du roman : « Elle finira seule et folle. En attendant, elle abuse de sentimentalité, elle empoisonne sa tête, elle fait des cures de détresse. » (178). Mais que veut dire être folle dans ce monde chaotique où les mères enfantent pour mieux détruire et où les « fous » font le fou pour ne pas le devenir, sinon échapper au délire?

## Conclusion

Devenir fou pour fuir le pouvoir et la folie de la famille et de la société, déraisonner pour retrouver sa raison, autant de motifs chers

---

<sup>12</sup> TRADUCTION S.V.P.

à Foucault dont la voix de l'oncle rend compte avec conviction. Or, puisque ce dernier est le personnage le plus raisonné et le plus raisonnable du roman et dans la mesure où il est l'autre visage, le double de la narratrice, il n'est déjà plus tout à fait fou, si bien que sa posture montre les difficultés d'une mise en écriture de la folie et souligne l'aporie d'un tel projet. Dans *Calomnies*, entreprendre la recherche de ses origines est tout aussi problématique, car le personnage féminin ne se construit pas au gré de sa quête, mais voit plutôt son identité se déconstruire, lui échapper. Le roman ne dévoile finalement pas l'identité de son vrai père : petite, on lui répétait sans cesse « Your daddy is a nobody », aujourd'hui sa mère lui dit « Nobody is your daddy » (158), chamboulant ainsi le mythe généalogique qu'elle entretenait et rompant également le seul lien familial qu'elle chérissait. En somme, la folie et l'écriture représentent des formes d'exil qui permettent de réaliser que l'identité n'est qu'une notion flottante, en fuite, et que le rêve d'un retour ou d'un enracinement n'est qu'une folle illusion. « Nous sommes de Nulle Part, *elle* et moi. », écrit l'oncle, « Il faudrait qu'elle se mette ça dans la tête. Qu'elle cesse de croire qu'un jour elle trouvera une famille, une patrie. [...] Nous sommes, *elle* et moi, des âmes errantes. Nos racines sont à fleur d'eau. » (173). Être de Nulle Part – Nulle Part orthographié avec deux majuscules, comme si les narrateurs venaient de ce pays appelé Nulle Part – les amènera à nourrir la folie et l'exil jusqu'au bout puisque le roman se ferme sur le suicide de l'oncle qui meurt réfugié dans sa folie, et sur le départ de la narratrice qui décide de ne pas lire le rapport que lui envoie ce dernier. Mourir, partir, afin que ne se termine jamais l'exil en cette terre étrange et étrangère, à la fois hostile et hospitalière; partir, enfin, pour être toujours déplacée, mal(-)venue.

Doctorante et chargée de cours à l'Université de Montréal, **Ching Selao** y effectue des recherches sur la littérature vietnamienne de langue française. Elle a participé à plusieurs colloques et ses plus récents articles ont été publiés dans *Présence Francophone*, *Tessera* et *Études françaises*. Elle est également collaboratrice au magazine culturel *Spirale*.

#### Références

- ARGAND, Catherine (1999). « Entretien avec Linda Lê », *Lire*, n° 274 : 28-33.
- CHUNG, Ook (1994). « Linda Lê, "tueuse en dentelles" », *Liberté*, n° 212 : 155-161.

DELVAUX, Martine (2001). « Linda Lê and the Prosthesis of Origin », dans Patrice J. PROULX et Susan IRELAND (dir.), *Immigrant Narratives in Contemporary France*, Westport, Greenwood : 201-211.

DERRIDA, Jacques (1997). *De l'hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy.

– (1967). « Cogito et histoire de la folie », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil : 51-97.

FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

– (1975). *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

– (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.

– (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

LANDRY, Donna et Gerald MACLEAN (dir.) (1996). *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Londres/New York, Routledge.

LÊ, Linda (1999). « Littérature déplacée », dans *Tu écriras sur le bonheur*, Paris, Presses Universitaires de France : 329-336.

– (1993). *Calomnies*, Paris, Christian Bourgois.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LIM-HING, Sharon Julie (1993). *Vietnamese Novels in French: Rewriting Self, Gender and Nation*, thèse de doctorat, Harvard University.

RICCEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

ROUDINESCO, Élisabeth (dir.) (1992). *Penser la folie. Essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée.

YEAGER, Jack (1997). « Culture, Citizenship, Nation: The Narrative Texts of Linda Lê », dans Alec G. HARGREAVES et Mark MCKINNEY, *Post-Colonial Cultures in France*, Londres/New York, Routledge : 255-267.

# Étude de littérature

**Richard PATRY**  
Université de Montréal

## La mondialisation avant l'heure : le devenir du français au Canada et au Québec dans l'œuvre polémique de Jacques Ferron

– À l'avenir c'est Sicotte, rien que Sicotte.  
– Mon pauvre Henry, quel avenir as-tu?  
– Qu'on marque alors Sicotte sur ma tombe.  
– Tu n'auras même pas de tombe!  
(Ferron, 1969a : 121)

**Résumé :** Le but de cette étude est d'explorer la réflexion exprimée par Jacques Ferron dans ses écrits polémiques sur la situation du français au Canada au moment où il écrivait, ainsi que le devenir qu'il pressentait pour cette langue, particulièrement au Québec. Le parcours de cette réflexion nous permet d'observer un Ferron aux positions claires et tranchées, au meilleur de son talent de polémiste et dont les propos ont une résonance tout à fait contemporaine. Ce même parcours nous conduit également à un bilan empreint de gravité et à un pronostic très pessimiste concernant les probabilités de survie du français au Canada, et équivoque concernant le futur de cette langue au Québec.

Canada, Jacques Ferron, langue française, mondialisation, Québec

### De « l'impérialisme américain » à la « mondialisation »

Jacques Ferron a réalisé l'essentiel de son œuvre entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et l'élection du premier gouvernement du Parti québécois en 1976. Auteur chez qui les préoccupations littéraires étaient étroitement amalgamées à une présence constante aux réalités sociales et politiques, il a été témoin des débuts de l'expansionnisme de nos voisins du Sud. Celui-ci s'est manifesté par l'affirmation progressive d'une suprématie militaire doublée d'une hégémonie économique, qui, très rapidement, a pris forme de modèle et valeur, à la fois, d'étendard, pour les pays favorables à l'ouverture de l'économie de marché, et de repoussoir face au modèle concurrent proposé par l'Union soviétique.

*Présence Francophone*, n° 63, 2004

L'extension de cet expansionnisme dans les années 1960 et 1970 a suscité chez Ferron de nombreux froncements de sourcil qui n'ont pas manqué de trouver résonance tant dans son œuvre de fiction que dans ses écrits polémiques. Les deux textes abordant le plus directement cette question sont *Papa Boss*, récit publié en 1966 et qui consiste en un hymne noir célébrant les bienfaits de la consommation de masse, célébration présentée sur le mode de la révélation par un emploi grotesque de certains mystères du christianisme. Le second est « Coke-Pep-Kik », texte éminemment allégorique intégré au recueil *Escarmouches*. *La longue passe* paru en 1975<sup>1</sup>, dans lequel l'auteur propose, entre autres, un classement en ordre hiérarchique des buveurs des trois boissons gazeuses mentionnées dans le titre du texte (Coca-cola, Pepsi-cola et Kik-cola). Ferron y présente ces boissons comme des manifestations du sang trinitaire de Papa Boss, Dieu de la consommation (1975, vol. 1 : 206)<sup>2</sup>.

Ce mouvement d'expansion que Ferron a vu se développer et se consolider au fil de sa carrière d'écrivain a radicalement changé d'allure depuis lors. Son extension est maintenant planétaire et sa progression a été facilitée par l'effondrement du bloc des pays de l'Est au début des années 1990. Elle a également été soutenue par une technologie des communications toujours plus sophistiquée et accessible ainsi que par des institutions internationales plus nombreuses et mieux structurées. Cette accélération récente du phénomène a donné lieu à l'émergence d'une nouvelle dénomination. Avant la chute symbolique du mur de Berlin, on parlait surtout d'« impérialisme américain », maintenant c'est de « mondialisation » qu'il est question.

Depuis quelques années, ce terme de *mondialisation* est sur toutes les lèvres et a suscité un nombre impressionnant de rencontres internationales, de sommets, de prises de position publiques et d'écrits marqués au sceau de l'urgence et de l'engagement. Ce

<sup>1</sup> Comme plusieurs des textes et récits de Jacques Ferron, celui-ci est initialement paru dans *l'Information médicale et paramédicale*, XXVI.7, 1974 : 20. Dans la présente étude, nous ferons référence aux premières éditions des œuvres de l'auteur. Pour un compte rendu détaillé des nombreuses rééditions récentes, le lecteur pourra se référer au site Web qui est consacré à Ferron et dont l'adresse est la suivante : <http://www.ecrivain.net/ferron>.

<sup>2</sup> Les États-Unis sont un sujet d'importance et font l'objet de nombreux autres développements dans l'œuvre de Jacques Ferron. À titre d'exemple, mentionnons les développements de l'industrie pharmaceutique (1985 : 123-125), la question amérindienne (1969b : 30), la guerre du Vietnam (1985 : 294) et le blocus contre Cuba (1975, vol. 1 : 97-98).

mouvement semble irréversible, et des contributions à une rencontre récente de l'Académie internationale des cultures sur ce thème (Barret-Ducrocq, 2002) se dégage clairement la conclusion que sa durabilité n'est plus en cause et qu'il est plutôt l'heure de se questionner sur les traits que prendront son visage dans l'avenir. La mondialisation fascine par son extension planétaire, mais fait craindre aussi, en raison de son accélération vertigineuse, les conséquences multiples et imprévisibles qui en découlent et la difficulté croissante à contrôler sa progression. Plusieurs conséquences de la mondialisation suscitent actuellement des appréhensions. Cependant, l'objet de préoccupation qui revient avec la plus grande récurrence sur la scène publique concerne l'effet d'uniformisation, entraîné par la diffusion de la culture de masse américaine et de la langue anglaise qui lui sert de support et, qui, à la grandeur de la planète, est perçue comme une menace potentielle à l'intégrité des cultures nationales et un danger pour la survie des langues.

Dans un important ouvrage qu'il consacrait récemment à la question linguistique, Claude Hagège (2000) observe qu'environ 5000 langues sont actuellement parlées sur la planète et que l'on estime à 25 le nombre de celles-ci qui disparaissent chaque année :

A-t-on pris garde à un phénomène effrayant? Sait-on, oui, sait-on seulement, qu'en moyenne, il meurt environ 25 langues par année? Il existe aujourd'hui, dans le monde, quelque 5 000 langues vivantes. Ainsi dans cent ans, si rien ne change, la moitié de ces langues seront mortes. À la fin du XXI<sup>e</sup> siècle, il devrait donc en rester 2 500. Sans doute en restera-t-il beaucoup moins encore, si l'on tient compte d'une accélération, fort possible, du phénomène. (Hagège, 2000 : 9).

La langue compte au nombre des fibres les plus intimes de l'écriture ferronienne dont elle a été autant la source que l'objet. Plusieurs ouvrages, monographies ou articles savants consacrés à l'étude de son œuvre ont suivi le fil des ramifications sans fin de cette inépuisable problématique langagière dans l'œuvre de l'auteur. Il n'est pas question ici d'en refaire la somme. Il s'agit plutôt d'explorer la réflexion exprimée par Ferron dans ses textes polémiques sur la situation du français au Canada au moment où il écrivait, ainsi que le devenir qu'il pressentait pour cette langue, particulièrement au Québec. Le parcours de cette réflexion nous permettra d'observer un Ferron aux positions claires et tranchées, au meilleur de son talent de polémiste et dont les propos ont une résonance tout à fait contemporaine. Ce même parcours nous conduira également à un

bilan empreint de gravité et à un pronostic à la fois très pessimiste concernant les probabilités de survie du français au Canada et équivoque concernant l'avenir de cette langue au Québec.

L'amorce de ce parcours ne peut cependant faire l'économie d'une certaine mise en contexte, que nous avons voulue la plus schématique possible, et qui consiste en deux points principaux : le rapport de Ferron à ce qu'il nomme « la langue verte » et sa conception du bilinguisme.

### **Fragilité de la « langue verte » et bilinguisme asymétrique**

À l'origine de la forme qu'a prise l'engagement littéraire de Ferron se trouve sa rencontre avec le français populaire parlé dans la région de Montréal. Celle-ci s'est produite assez tardivement, et n'a pas été autant une rencontre qu'une collision frontale, qui a ébranlé de fond en comble l'identitaire linguistique de l'auteur. C'est à la suite de cette importante secousse sismique que la langue a cessé de n'être que matériau pour devenir matière vive dans l'œuvre de l'auteur.

Né en 1921 d'une famille de notables canadiens-français de Louiseville, dans le comté de Maskinongé, Ferron a passé son enfance et une partie de son adolescence dans une région où les contacts avec la langue anglaise étaient peu fréquents. Sa première incursion montréalaise date du cours classique, qu'il a fait comme pensionnaire, au collège Jean-de-Brébeuf et au collège Saint-Laurent. Le jeune âge de l'auteur, l'exigence des études et l'environnement contrôlé du pensionnat ne permettent pas alors une véritable rencontre avec la grande ville, celle-ci devant être encore différée d'une bonne dizaine d'années. C'est par la suite, durant ses études de médecine faites à l'Université Laval (Québec), que Ferron prend la décision de consacrer une part importante de sa vie active à la littérature, projet dont il s'est ouvert au professeur Louis Berger : « Le médecin sera mon mécène. J'entends faire de la littérature. » (Ferron, 1973 : 205). Ses études terminées, l'auteur s'engage comme médecin dans l'armée canadienne et pendant un an fait divers séjours au Nouveau-Brunswick, en Ontario, en Colombie-Britannique et au Québec, au camp de prisonniers de guerre de Grande-Ligne<sup>3</sup>. Cet engagement militaire s'étend de 1945 à 1946 et donne lieu à deux développements majeurs dans la jeune carrière du capitaine Ferron :

<sup>3</sup> Ce camp se trouvait à environ 40 kilomètres de Montréal, sur les hauteurs de Saint-Blaise, entre Saint-Jean-sur-Richelieu et Napierville. Ferron évoque son passage



la formation de l'essentiel de sa position sur le français hors Québec et la rédaction de son premier roman, *La gorge de Minerve*, qui est refusé par plusieurs éditeurs pour enfin n'être jamais publié. À la suite de sa démobilisation, Ferron exerce la profession médicale en Gaspésie pendant deux ans (1946-1948), à Petite-Madeleine puis à Rivière-Madeleine. Ce séjour gaspésien prend fin abruptement après la profession de foi communiste de l'auteur, qui a pour conséquence le retrait de son allocation par le ministère de la Colonisation.

C'est donc en 1949, alors qu'il est âgé de 28 ans et qu'il est déjà engagé tant en médecine qu'en littérature, que se produit la véritable rencontre entre Ferron et Montréal. À la suite de son départ de la Gaspésie, il s'installe d'abord dans le quartier Rosemont, inspiré par les propos du docteur Daniel Longpré, selon qui il manquait au moins mille médecins à Montréal. Cette première expérience ne s'avère pas concluante : « Je le crus et vins ouvrir un cabinet au coin de Fleurimont et Saint-Hubert où sans les visites que Longpré me refilait, la nuit, je serais mort de faim dès le premier mois. » (1973 : 205).

« *La langue verte* »

Après cette mésaventure dans le quartier Rosemont, Ferron déménage sur la rive sud de Montréal, à Ville Jacques-Cartier, qui allait plus tard être fusionnée à Longueuil. C'est dans cette banlieue alors en construction et surtout peuplée par l'exode de travailleurs montréalais en quête d'un avenir meilleur que Ferron réalisera l'essentiel de son œuvre littéraire et de sa pratique médicale.

Nouveau citoyen de la grande région montréalaise, Ferron découvre avec stupéfaction ce que l'on nomme le « joual », un parler qui lui était jusqu'alors inconnu, un français atteint dans son intégrité et largement contaminé par l'anglais<sup>4</sup>. C'est ce contact brutal qui fait réaliser à l'auteur l'importance et la fragilité de la « langue verte », ce français non corrompu qu'il avait appris à Louiseville et duquel il avait continué à être imprégné à Québec et en Gaspésie. Ce parler

---

à Grande-Ligne dans trois extraits inédits du *Pas de Gamelin* publiés dans Ginette Michaud (1995 : 269-312).

<sup>4</sup> Gaston Miron a ressenti le même désarroi lorsqu'il a quitté Sainte-Agathe-des-Monts, dans les Laurentides, pour Montréal, où il est arrivé deux ans avant Jacques Ferron, en 1947. Le poète évoque cette troublante découverte dans une entrevue accordée à Lise Gauvin (1997 : 59) : « J'ai commencé à m'intéresser à la langue quand je suis arrivé à Montréal, à 19 ans, et que j'ai constaté l'état des lieux de cette langue. Cela a été un choc parce que déjà je voyais cette catastrophe de ma langue. ».

qui exprime le génie de la langue, qui en explore les possibilités et en sonde les limites par sa créativité. Langue de l'oralité, médiatrice de la translation du passé vers le présent dans la bouche des conteurs et des vieillards.

Ferron perçoit le joul, dont il vient de faire la découverte, comme une menace à l'existence même de cette langue verte (1983 : 400) : « Et le danger est que la langue verte, source de notre français, se corrompe et disparaisse... ». Ce sentiment d'urgence face à l'état inquiétant du français populaire montréalais amène l'auteur à se poser une question fondamentale : « À quoi bon écrire pour un peuple qui risque de me fausser compagnie? » (1980 : 21), question qui finit par donner lieu à un véritable détournement du projet littéraire de l'auteur :

[...] après m'être installé en Gaspésie où l'on parlait une belle langue, un français qui n'était pas mêlé, peut-être archaïque, mais beau, je suis venu m'installer dans une ville frontalière à Montréal. Là, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas faire des livres qui ne soient pas en même temps un combat pour cette écriture. (1997 : 137-138).

Cette « surconscience linguistique », pour utiliser l'expression heureuse proposée par Lise Gauvin (2000 : 8), entraînera l'auteur sur la voie d'une écriture de combat, pour l'affirmation de l'expression française au Québec, comme modèle d'appropriation de notre langue, sans corruption de son génie, et comme mode de symbolisation et de « mythologisation » de notre imaginaire collectif.

Il importe de préciser ici que cette conception de la langue verte et ce combat par son œuvre pour la défense de la langue française ne reposent sur aucune volonté de repli ou d'isolement. Ferron est conscient du mouvement d'internationalisation qui se dessine dans les années 1960 et il s'en réjouit dans une lettre ouverte adressée au journal *Le Devoir* en 1962 (1985 : 195-197), où il prévoit même l'émergence d'une langue de communication mondiale qui, selon lui, ne devrait être aucune des langues de grandes civilisations actuellement parlées afin de ne pas consacrer le triomphe d'un impérialisme. Dans cette même lettre ouverte, Ferron dénonce également de manière non équivoque le purisme et la chasse aveugle aux mots étrangers, surtout d'origine anglo-saxonne, en français québécois : « Un nationalisme, fut-il laurentien, qui voudrait m'imposer *gouret* au lieu de *hockey*, *arrêt* pour *stop*, *oléoduc* pour

*pipe-line*, me semblerait réactionnaire et méprisable<sup>5</sup>. » (*Ibid.* : 196). L'auteur se montre très réceptif en matière de métissage linguistique, mais à condition que l'enrichissement lexical qui en résulte ne se fasse pas au détriment de la cohérence et de l'intégrité du génie de notre langue.

Or Ferron, tout engagé qu'il ait été dans son combat, était conscient du caractère paradoxal de la mission qu'il s'était donnée : « C'est en revenant à Ville Jacques-Cartier que je me suis mis à me battre pour mon matériau. On veut que l'écrivain soit un artiste; on conçoit mal un sculpteur qui fasse un discours pour défendre la glaise! C'est là que mon œuvre a pris une toute autre tournure. » (1997 : 145).

L'auteur prend également bonne mesure du lourd tribut qu'a fait peser ce combat sur les qualités proprement littéraires de son œuvre :

Il m'a semblé être utile quand il fallait lutter pour les matériaux même de mon œuvre, le français. Oui, là j'ai voulu que ce que je faisais soit utile. C'est peut-être un défaut que d'écrire des œuvres utiles. Une œuvre n'a pas besoin d'être utile. Il faut qu'elle soit belle. (*Ibid.* : 145).

Durant toute sa carrière d'écrivain, Ferron a rêvé d'écrire son « beau livre », un livre qui parle de choses ordinaires, qui corresponde à son idéal esthétique et qui soit surtout « un livre de pérennité ». Ce beau livre lui aura été refusé, ou il se le sera refusé lui-même, ayant pratiquement cessé d'écrire et s'étant retiré de la vie publique peu après l'élection du premier gouvernement du Parti québécois en 1976, moment où les politiciens prenaient la relève des artistes dans le processus de sécurisation de la langue française sur le territoire québécois.

### *Le bilinguisme*

La rencontre de Ferron avec la situation linguistique montréalaise est non seulement responsable du détournement de son œuvre littéraire, mais elle lui a également inspiré au fil des ans une réflexion fondamentale très originale sur le contact des langues et le bilinguisme, réflexion présentée et développée dans plusieurs des écrits polémiques de l'auteur.

---

<sup>5</sup> Dans ce passage, Jacques Ferron fait référence à « l'Alliance laurentienne », mouvement fondé par Raymond Barbeau en 1957 et voué à la cause de l'indépendance du Québec.

Selon lui, une situation de bilinguisme profitable pour une communauté linguistique n'est concevable qu'entre une langue véhiculaire, de culture minoritaire, et une langue de grande civilisation. Pour bien illustrer sa pensée, l'auteur donne comme exemple le cas de l'éwé, langue parlée au Togo et au Ghana, et qui s'est donné comme langue seconde le français dans le premier pays et l'anglais dans le second (1985 : 292, 312). Pour Ferron, un tel type de bilinguisme est de bon rapport pour ces deux pays africains, car il permet de compléter une langue de tradition orale, qui n'a « de retenue que la présence des vieillards » (1975, vol. 2 : 169), par ce que l'auteur nomme une « langue complète », dépositaire d'une mémoire et d'une bibliothèque de plusieurs siècles, où se sont sédimentées en couches successives les connaissances de l'Homme, sur son environnement et ses savoirs scientifiques, techniques et pratiques. Pour Ferron, les langues complètes se sont formées sur le continent européen; il les définit de la façon suivante :

On entend par langue complète celle qui a été codifiée au bon moment, lorsque pour la première fois de l'histoire on se faisait une idée exacte de l'habitat humain, c'est-à-dire de la planète Terre. Ces langues sont européennes parce que l'Europe avait un souci d'universalité qui lui venait du christianisme et de l'usage du latin, langue morte, mais supranationale [...] À partir de quoi se sont formées des langues complètes, tels le français et l'anglais, où la sagesse des nations et toutes les connaissances scientifiques se trouvaient réunies. (*Ibid.* : 168).

Or, l'inévitable contrepartie de cette conception est que la cohabitation de deux langues complètes sur le même territoire ne soit guère favorable<sup>6</sup>. En fait, une telle conjoncture ne peut donner lieu à une situation de bilinguisme, selon Ferron, mais à une assimilation à l'autre langue des deux langues en présence. Donc, le bilinguisme entre le français et l'anglais au Canada n'est pas possible, ce que l'auteur affirme par des propos d'une clarté cristalline : « [...] deux grandes langues de même origine et du même âge, qui sont le véhicule d'une même civilisation dite occidentale, la française et l'anglaise, ne peuvent faire ménage ensemble et coucher dans le même pays. L'une est de trop. » (1975, vol. 1 : 30).

Ce constat d'impasse vaut évidemment pour la grande région montréalaise, lieu privilégié de sa découverte du contact de l'anglais

<sup>6</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, le parler québécois fit d'ailleurs l'objet, de la part des Anglo-Saxons nord-américains, d'une intense campagne de dénigrement selon laquelle le français parlé au Québec était un patois incompréhensible, même pour les Français. Ce mythe du « French-Canadian patois » est discuté par Jacques Ferron (1973 : 178-179) et présenté en détail dans Chantal Bouchard (1998 : 102-116).

et du français au Québec, et son jugement est ici également sans équivoque. Pour Ferron, Montréal est une « ville où deux langues se salissent. » (1980 : 21).

### **Le français au Canada : au présent et au futur**

Les répercussions déterminantes que la découverte du jocal a eues sur son œuvre et la conception du bilinguisme qui a découlé de l'observation de la situation montréalaise constituent les deux clés essentielles pour comprendre l'évaluation que faisait Ferron de l'état du français au Canada et au Québec au moment où il écrivait et du devenir qu'il entrevoyait pour cette langue au pays.

#### *Hors du Québec, point de salut!*

La question du français hors Québec au Canada ne peut être posée que dans le contexte d'une langue minoritaire et d'une inévitable situation de bilinguisme dans des environnements à large prédominance anglophone. Cette question, Ferron l'aborde dans son œuvre polémique et son point de vue est ici enrichi par son expérience dans l'armée canadienne, laquelle lui a permis, dès le milieu des années 1940, un contact direct avec les réalités linguistiques de l'Ontario, de la Colombie-Britannique et du Nouveau-Brunswick. L'ajout à ces éléments de quelques pages de l'histoire des États-Unis et du Canada et de notions de sciences politiques contemporaines lui permet de compléter le tableau et de formuler une évaluation globale de la situation. Celle-ci tombe comme un couperet : pour l'essentiel, le français hors Québec au Canada est moribond et n'a aucun autre avenir que celui de l'extinction à court terme après une période de survivance avec le statut de résidu folklorique. Mis à part cette évaluation globale, Ferron parle plus en détail des contextes particuliers de Maillardville et de l'Acadie.

#### *Maillardville*

Selon l'historique rapporté par McDonald (1968 : 6-9), Maillardville était la communauté francophone d'après-guerre la plus importante de la Colombie-Britannique et était intégrée à la ville de Coquitlam, située à environ vingt kilomètres au sud-est de Vancouver. Cette communauté a vu le jour en 1909 à la suite d'une initiative de la

société Fraser Mills qui, ayant eu des problèmes de relations de travail avec ses employés, avait lancé une campagne de recrutement au Québec et en Ontario francophone. Au plus fort de sa prospérité, au début des années 1960, la communauté de Maillardville comptait environ 6000 personnes, dont la très grande majorité était francophone et catholique<sup>7</sup>. Dans les années 1950 et 1960, le milieu scolaire de cette communauté a fait la manchette à deux reprises, épisodes qui ont attiré l'attention du Canada tout entier<sup>8</sup>.

À cette époque, le Manitoba et la Colombie-Britannique étaient les deux seules provinces canadiennes où l'enseignement primaire et secondaire était laïque. L'enseignement confessionnel se faisait dans des écoles dites « séparées » qui, en Colombie-Britannique, ne bénéficiaient pas du soutien financier de la province. Un important mouvement de protestation a donc commencé à se dessiner à Maillardville en 1950 parce que les 840 enfants des deux écoles catholiques de la communauté n'avaient pas accès au transport scolaire et que les écoles catholiques faisaient l'objet d'une double et même, aux dires de certains, d'une triple taxation. Les citoyens de Maillardville devaient en effet payer des taxes scolaires comme tous les contribuables, assumer la totalité des coûts de construction et d'entretien de leurs écoles et enfin, payer des taxes foncières sur ces deux édifices, dont une partie servait au financement du système laïque. Le mouvement de protestation amorcé en 1950 s'est amplifié et a donné lieu à une grève scolaire en 1951, ainsi qu'à un refus de payer les taxes foncières pour les deux écoles. En 1956, l'arrérage accumulé s'élevait à environ 10 000\$, et la ville de Coquitlam a menacé de saisir les deux édifices. Le gouvernement créditiste de Bill Bennett a enfin réglé cette crise en 1957 par l'adoption d'une mesure législative qui soustrayait les écoles séparées du champ de taxation municipal.

Le second chapitre des revendications scolaires de Maillardville commence en 1960. Celui-ci porte sur les droits de la communauté en tant que minorité francophone hors Québec et consiste en la demande du statut unilingue francophone pour ses deux écoles. Après plusieurs années de lutte, ses citoyens ont finalement obtenu en 1968 le maigre gain d'un enseignement unilingue français pour la

---

<sup>7</sup> Le nom de la communauté a d'ailleurs été choisi en hommage à son premier curé, le R. P. Edmond Maillard.

<sup>8</sup> Ces deux épisodes de revendications scolaires sont richement documentés par un dossier de presse accessible par Internet à l'onglet « Éducation » sur le site « Les archives authentiques de Maillardville », qui se trouve à l'adresse suivante : <http://www.collections.ic.gc.ca/archfc/francoB.C/main.htm>.

dernière année de la maternelle et les trois premières années de l'école primaire.

Les deux épisodes de cette lutte scolaire des francophones de Maillardville ont été largement médiatisés partout au Canada, mais surtout au Québec, où ils n'ont pas manqué d'éveiller l'attention de Ferron.

Selon l'auteur, le glissement de dénomination qui a progressivement résulté en la substitution de « Canadien français » par « Québécois » dans les années 1960-1970 coïncide avec une « territorialisation » du domaine francophone canadien à la province de Québec. Dans ce contexte, l'effervescence suscitée par des questions de politique linguistique à l'extérieur du Québec, bien que procédant d'une sensibilité légitime, lui paraît vaine et sans véritable lendemain possible. Pour Ferron, les Québécois porteurs du flambeau de la défense du français hors Québec sont des « retardataires », des « mérovingiens » et des « attardés mentaux ».

Nous avons été obligés de retraiter, laissant derrière nous des minorités qui n'ont aucun avenir, dont le sort sera celui des français de la Louisiane et de la Nouvelle-Angleterre. Qu'elles s'anglicisent, c'est le mieux qu'elles ont à faire. Elles n'ont pas attendu, d'ailleurs, notre permission. (1975, vol. 1 : 29-30).

En rapport avec cette perception globale de la question du français hors Québec au Canada, le premier volet de la réaction de Ferron au problème particulier de Maillardville est prévisible. Selon l'auteur, « à Maillardville, par exemple, il a toujours été entendu que les pauvres misérables qui y étaient échoués s'angliciseraient rapidement. » (*Ibid.* : 29) et que la promotion de cette cause au Québec constituait de la part de certaines personnes une façon délibérée de garder « notre attention en dehors de nos frontières, là où la lutte est perdue. » (1985 : 152).

Enfin, le second volet de cette réaction consiste en l'expression de sérieuses réserves sur les fondements réels de cette cause, qui, selon Ferron, ne résident pas autant dans la défense de la langue française que dans la promotion de l'école confessionnelle.

Lorsqu'à Maillardville on s'agite pour l'école, « notre école » qu'on dit, nous croyons dans le Québec qu'il s'agit d'une lutte pour le français alors que c'est le confessionnalisme qu'on cherche à nous

passer comme une belle putain de contrebande. Et notre petite obole, elle va dans la cassette de M<sup>gr</sup> Duke qui rigole bien<sup>9</sup>. (1969b : 25-26).

Une étude linguistique datant de 1968, réalisée par Monique A. J. McDonald, observait déjà un taux d'anglicisation préoccupant, une forte contamination du français par l'anglais, principalement sur les plans du lexique et de la syntaxe, et une importante carence de vie culturelle francophone ne permettant pas aux francophones une utilisation épanouissante de leur langue maternelle (McDonald, 1968 : 176-178). L'auteure conclut de son examen détaillé du français à Maillardville : « Nous pouvons seulement affirmer que, si les conditions de culture linguistique ne sont pas très rapidement améliorées, on ne parlera plus du tout français à Maillardville. Ce serait un appauvrissement non seulement pour les Canadiens-Français concernés, mais pour la province entière. » (*Ibid.* : 178).

Vingt-trois ans plus tard, dans un article publié dans *La Presse* du 23 avril 1991, André Pépin fait le point sur la situation du français à Maillardville et constate sa quasi-extinction. Son article commence d'ailleurs sur cette note pathétique :

Le 26 avril, s'il peut se tenir sur ses vieilles jambes fatiguées, Napoléon Gareau, 75 ans, va se rendre à l'assemblée générale de sa caisse populaire à Maillardville en Colombie-Britannique, pour empêcher les dirigeants d'angliciser cette institution fondée par des francophones. La caisse populaire de Maillardville risque en effet de devenir un « Village Credit Union » au cours des prochaines semaines. (Pépin, 1991 : A1).

Vient ensuite le récit du combat incessant des francophones pour leur survie en Colombie-Britannique, le constat de leur échec et celui, fait avec dépit, qu'il était plus facile en 1991 d'obtenir des services en chinois qu'en français dans cette province.

### *L'Acadie*

Ferron a peu voyagé. Mis à part son engagement dans l'armée canadienne et son séjour gaspésien, le seul voyage important qu'il ait effectué est à Varsovie en 1973. Au fil de cette vie relativement sédentaire, l'auteur a cependant visité l'Acadie à cinq reprises. Tout

<sup>9</sup> Au moment du premier épisode de la lutte, une collecte de fonds avait été organisée au Québec pour venir en aide aux francophones de Maillardville. Cependant, les communautés francophones voisines de Chillwack et de Haney avaient également des démêlés avec leurs municipalités respectives concernant la taxation des édifices désignés comme écoles séparées et M<sup>gr</sup> Duke, archevêque catholique de qui relevait les communautés concernées, s'était porté à leur défense en faisant payer par l'archevêché le coût des arrérages de taxes accumulés durant le conflit.



d'abord, durant son engagement dans l'armée canadienne, où il a passé trois mois au camp de prisonniers de guerre Utopia, près de Fredericton. Il a également visité la région de Shippagan en 1968 et fait trois séjours à Moncton : en 1966 comme délégué du Ninth Annual Conference on Mental Retardation, et en 1972 et 1974 après avoir été invité par le Département d'études françaises de l'Université de Moncton.

L'Acadie est donc une communauté francophone hors Québec que Ferron connaît bien. Il a écrit plusieurs textes à son sujet, lesquels ont été réunis en 1991 dans un recueil intitulé *Le contentieux de l'Acadie*. L'auteur a également écrit en 1971 un long récit intitulé *Les roses sauvages* dont l'action se déroule principalement à Moncton et à Cocagne.

Et quel est donc ce « contentieux » de l'Acadie? Il s'agit d'un bilan qui interpelle le pays et constitue un passif tracé en lettres de sang dans le grand livre du passé colonial canadien. Ferron voit tout d'abord trois différences fondamentales entre les communautés francophones du Québec et du Nouveau-Brunswick.

La première est historique et a, selon l'auteur, déterminé en grande partie le destin fort différent des deux peuples. Le traité de Paris, signé en 1763, protégeait certains droits des Québécois, que l'on désignait alors sous le nom de « Canadiens », tandis que les Acadiens n'en ont tiré aucun bénéfice : « [...] déporté en 1755, traqué comme gibier en 1758 [...] cet Acadien, dis-je, du moins ce qu'il en restait, n'obtint rien. Réfugié au Canada, il se tenait près de la lisière des bois, toujours considéré comme un ennemi, toujours prêt à fuir. » (Ferron, 1991 : 137). Les deux autres différences sont contemporaines et de nature plus conjoncturelle. Tout d'abord, les francophones du Québec sont majoritaires dans leur province, alors que les Acadiens sont minoritaires au Nouveau-Brunswick. Enfin, le Québec francophone, à la différence de l'Acadie, fait face au difficile problème de l'intégration des Néo-Canadiens : « Après deux siècles de coexistence, Français et Britanniques du Canada sont parvenus au stade de l'entente. Les Néo-Canadiens en sont loin. Pour se canadianiser, ils abandonnent une langue, une culture et ils choisissent tous l'anglaise. » (*ibid.* : 90).

Concernant la situation du français et son devenir au Nouveau-Brunswick, Ferron donne son opinion dans une lettre ouverte adressée au journal *La Presse* en réponse à un éditorial enthousiaste, qui voyait dans l'élection de Louis Robichaud comme premier ministre du Nouveau-Brunswick, en 1960, une grande victoire pour la francophonie au Canada.

Qu'un nommé Robichaud soit Premier ministre d'une province anglaise, d'une province qui restera unilingue, quoi qu'en pense votre éditorialiste, prouve tout simplement que les Acadiens sont nombreux au Nouveau-Brunswick et qu'ils sont en train de s'angliciser. Il ne faut pas être malin pour s'en rendre compte. (Ferron, 1985 : 135).

Ferron est donc assez pessimiste en ce qui concerne la survie du français au Nouveau-Brunswick. L'auteur fait cependant une distinction importante entre l'attitude des « Chiacs », situés au sud de la province, et celle des « Brayons », situés au nord et principalement regroupés dans le comté de Madawaska.

Selon l'auteur, le français est essentiellement devenu une langue véhiculaire pour la communauté chiac, largement anglicisée, dont l'essentiel des activités se déroule en anglais et pour qui le français n'est plus utilisé que dans le cadre étroit des activités familiales et domestiques. Ferron rapporte longuement dans *Le contentieux de l'Acadie* (1991 : 103-105) et dans *Les roses sauvages* (1971 : 66-67) une conversation surprise au comptoir d'un établissement de restauration rapide entre deux Chiacs. Ceux-ci discutaient en anglais et soudain se mirent à parler plus bas pour poursuivre un dialogue où alternaient continuellement l'anglais et un français très difficile à comprendre pour un Québécois. Ce statut marginal du français amène, entre autres, Ferron à définir ainsi les Chiacs : « — Qu'est-ce qu'un Chiac, Monsieur? — En principe, c'est un Acadien du Sud. Dans la réalité, c'est un citoyen qui cache son identité et qui se sert du français comme d'un argot. » (1991 : 130). Ferron considère que les Chiacs sont peu revendicateurs, sans consistance et que leur statut de francophone n'a pratiquement plus de réalité en dehors du folklore et de la mémoire : « Laissés à eux-mêmes, parlant déjà leur langue avec l'accent tonique anglais, ne tirant aucun profit du français dont ils ignorent la culture [...] » (*ibid.* : 136). Pour lui, « chiaquer » signifie « non, peut-être » (*ibid.* : 130). Il rapporte d'ailleurs une discussion animée qu'il a eue avec le directeur du personnel de

l'Hôtel-Dieu de Moncton (*ibid.* : 127-128), qui considérait que les Québécois sont des effrontés et qu'ils affirment trop fort et trop haut leur caractère distinct dans l'ensemble canadien.

Pour ma part, je serais porté à croire qu'en Acadie on est trop réservé, trop poli pour dire oui ou non. Les anglais eux mêmes, qui incorporent l'Acadie à leur supériorité, sont fort évasifs. L'air des Maritimes a couleur de doute, de timidité, de confusion. On y est conservateur comme dans les colonies, non par goût mais par manque d'audace, parce que c'est plus facile. Dans cette conjoncture, il est compréhensible que le Québécois agace les Chiacs. Le Québécois dit oui, dit non – quel polisson! (1991 : 130).

Une réalisation acadienne du sud du Nouveau-Brunswick suscite cependant les éloges de l'auteur : l'Université de Moncton, où l'enseignement se fait uniquement en langue française. Ferron était en effet farouchement opposé à toute forme d'introduction de bilinguisme dans le cursus académique, position prévisible en fonction de sa conception du phénomène, et il ne manque pas de souligner le caractère exemplaire de cette réalisation acadienne :

Pendant que les pauvres, les minables Franco-Ontariens s'abrutissent dans d'in vraisemblables écoles bilingues, à l'Université de Memramcook<sup>10</sup>, quel que soit le retard Acadien, on a fort bien posé les principes d'une saine éducation et principalement celui-ci, à savoir que l'esprit de l'homme ne peut s'édifier que dans une langue. Dans ces conditions, l'entreprise est magnifique. Elle a éveillé mon admiration. (1991 : 106).

Enfin, selon l'auteur, le seul véritable espoir pour la francophonie au Nouveau-Brunswick réside dans les Brayons, plus consistants et plus cohérents dans leur détermination à utiliser le français, principalement en raison de leur proximité du Québec. Durant une conversation que Ferron a eue avec le rédacteur de *L'Évangéline* (1991 : 128), ce dernier lui a fait part de la distribution du lectorat de son journal dans la province sans mentionner le comté de Madawaska. Étonné de cette omission, l'auteur a soulevé la question et le rédacteur lui a répondu que *L'Évangéline* avait peu de lecteurs dans ce comté de la province, les Brayons préférant la lecture de quotidiens québécois comme *La Presse* et *Le Soleil*.

De la situation respective des Chiacs et des Brayons, Ferron tire ironiquement la conclusion suivante concernant le devenir de

---

<sup>10</sup> Sur la base de considérations historiques, Jacques Ferron (1991 : 51) considère que le Hall's Creek sépare Moncton de Memramcook et situe l'Université de Moncton dans cette dernière localité.

l'Acadie; « Au pire, les Chiacs complèteront leur anglaisement et il n'y aura plus d'Acadie. La seule chose que nous aurions à faire alors serait d'envoyer un détachement de PP<sup>11</sup> conquérir le pays des Brayons pour l'annexer au Québec. » (1991 : 130).

### **Le Québec du « semi-colonialisme » : la victoire n'est que sursis**

Selon Ferron, si la langue française a une place au Canada, s'il se trouve un endroit en ce pays où elle ait un véritable espoir de survie dans toutes les sphères de l'activité humaine, c'est au Québec et pas ailleurs.

À la suite du mouvement de territorialisation évoqué précédemment, le Québec était, au moment où Ferron écrivait, et demeure, encore aujourd'hui, la seule province canadienne où les francophones soient majoritaires et où l'usage du français couvre le spectre entier de la vie publique et de la vie privée, où un francophone puisse vivre et s'exprimer en français toute la journée et dans toutes ses activités.

En 1976, Ferron salue évidemment l'arrivée du premier gouvernement du Parti québécois, en qui il voit d'abord un rehaussement notoire de la qualité du personnel politique et une volonté de donner corps au projet d'affirmation nationale des Québécois. Cependant, les vues politiques de l'auteur se situent directement dans le prolongement de son œuvre, et c'est le statut du français au Québec qui constitue sa préoccupation majeure. Même avant l'élection du Parti québécois, lors du projet de nationalisation de l'électricité parrainé par René Lévesque, alors ministre d'un gouvernement libéral, Ferron disait de la langue française : « Elle vient de s'imposer à l'électricité et c'est là un phénomène plus important que toute littérature, qui devrait obliger l'Académie à donner son plus haut fauteuil à René Lévesque. » (1972 : 126). Marqué par son expérience montréalaise et totalement engagé dans le combat que fut son œuvre, l'auteur savait que la probabilité de survie de sa langue reposait essentiellement sur l'étendue de son utilisation dans la société, et il accueillait cette nouvelle extension comme une victoire majeure. Et celle qui sera décisive, saluée par l'auteur comme la décision politique la plus importante de l'histoire de la province,

---

<sup>11</sup> Dans cette citation, l'auteur désigne par « PP » le corps policier provincial du Québec, autrefois nommé « Police provinciale » et maintenant désigné par le terme « Sûreté du Québec » (SQ).

sera l'adoption de la loi 101, faisant du français la seule langue officielle au Québec.

Cet instrument politique permettant le plein épanouissement de la langue française constitue une réponse concrète aux attentes de Ferron et la seule mesure qui lui semble indispensable. Le projet de souveraineté nationale ne lui paraît pas véritablement opportun : « Est-ce que nous deviendrons jamais un État-Nation? Il ne semble pas. L'époque des États-Nations est un peu dépassée. » (1997 : 129) et l'avenir dans un ensemble canadien lui paraît possible à condition de disposer des moyens nécessaires pour que la survie du français soit assurée :

L'unilinguisme français est une chose qui me paraît nécessaire. C'est à peu près la seule chose à laquelle je tiens. La monnaie : il y a moyen de s'arranger avec l'ensemble canadien. Peut-être même pour les Postes. En somme, c'est quasiment le statut particulier qui nous conviendrait. (*Ibid.* : 130).

Contrairement à la majorité des personnalités publiques du monde culturel de son époque, Ferron avait en effet une position très modérée concernant la question de la souveraineté nationale. À ce chapitre, l'auteur se distingue également par une position nuancée concernant l'exégèse du passé colonial du Québec. Plusieurs tenaient à ce sujet un discours basé sur le ressentiment et dominé par l'esprit de revendication. Pas Ferron. Un Québec colonisé et, à ce titre, objet d'une entreprise coloniale, certes, l'histoire en fait foi. Mais, selon l'auteur, d'une entreprise coloniale qui s'est arrêtée en chemin, qui a échoué ou qui a été abandonnée par le colonisateur. Ferron qualifie de « semi-colonialisme » cette entreprise avortée.

Je ne prétends pas que nous avons été colonisé entièrement. Vous le savez, Fanon et Memmi sont des auteurs que j'ai lu, mais je ne pouvais pas exactement transposer leur lutte sur la nôtre. J'ai toujours parlé de semi-colonialisme parce que notre sort n'a jamais été absolument tragique. Après tout, nous avons toujours eu la possibilité de muer, de nous transformer et de devenir canadiens anglais, tandis que le colonisé est écrasé par le colonisateur : c'est un régime où les deux parties sont nécessaires. Je pensais, par exemple, qu'en cessant notre résistance, nous pouvions tout simplement devenir canadiens. (*Ibid.* : 125).

Selon l'auteur, ce semi-colonialisme a contrôlé et même contraint l'expansion du français au Canada, mais l'a laissé s'épanouir au Québec. Le Québec francophone a survécu par la ruse et l'astuce au

travers les effets déformants d'institutions politiques qui lui étaient peu propices : « Nous étions des gens appelés à disparaître, à nous angliciser [...] Mais par chance, car il faut dire que nous avons eu beaucoup de chance, il nous fut donné de devenir un peuple. » (*Ibid.* : 128). Peuple aux marges du continent, exemplaire unique d'un pays et d'une Amérique du Nord anglophones, à qui on a laissé le droit de vivre et de se gouverner en français, à qui on a même permis l'élection démocratique d'un parti politique souverainiste et la tenue d'un référendum portant sur la question de l'indépendance nationale<sup>12</sup>. Ferron ne peut s'expliquer vraiment ce curieux aboutissement du destin de son peuple, cet étrange lapin sorti du chapeau de l'histoire et, comme nous l'avons mentionné précédemment, il se montre réservé sur la question de l'indépendance : « [...] on nous permet de survivre, on ne nous passe pas au fil de l'épée, on ne tue pas nos enfants. » (*ibid.* : 131). S'épanouir à l'intérieur d'un ensemble canadien qui lui laisse les coudées franches moyennant certains compromis n'est pas un mauvais marché, car l'auteur pressent que le pas de l'accession au concert des nations ne pourrait être franchi sans livrer combat, et il considère que le coût d'une telle lutte ouverte serait trop élevé :

Nous n'avons pas les moyens de faire la guerre. Et mon Dieu! apportons-nous au monde quelque chose d'une telle valeur qu'il faille se battre à coups de hache? Je n'en suis pas sûr du tout. Je ne sais pas ce que le Québec peut apporter au monde. Je suis certain que ce n'est pas assez important pour qu'on sorte les haches. (*Ibid.* : 185).

Mieux vaut la poursuite de la guérilla, des petites actions ponctuelles politiques, administratives et constitutionnelles qui, au fil de l'histoire, ont permis, Dieu sait comment, de ramasser le pécule nécessaire à la survie et à l'épanouissement du Québec. L'affirmation du français et la consolidation sur tous les plans de sa position sont au cœur de l'entreprise. À ce chapitre, Ferron exprime son optimisme après l'arrivée au pouvoir du premier gouvernement du Parti québécois et l'adoption de la loi 101 : « [...] la partie me semble à peu près gagnée au Québec... » (1991 : 106). Le tournant que marque principalement ce moment historique est l'échec définitif de l'entreprise coloniale et le début de l'âge de la responsabilité. À compter de ce moment, en effet, il n'est plus possible de blâmer les « autres », le sort du français est passé dans son intégralité entre les

---

<sup>12</sup> Un premier référendum sur la question nationale a eu lieu en 1980 et un second en 1995, dix ans après le décès de Jacques Ferron.

mains des Québécois dont ils sont désormais les seuls à devoir répondre de l'état et du devenir.

À ce moment, la partie semble donc en bonne voie d'être gagnée. Cependant, le contexte étriqué de l'ensemble canadien, dans lequel, selon l'auteur, il est préférable de demeurer, et d'autres circonstances extérieures font encore peser pour Ferron de sourdes menaces sur l'intégrité des acquis en matière d'unilinguisme français au Québec.

Au nombre de celles-ci il y a bien sûr la forte dénatalité qui accompagne les importants changements sociaux amorcés dans les années 1970 (1985 : 387), dont la conscience lui venait principalement de son expérience médicale, dans laquelle il a vu apparaître et se répandre la pratique de la contraception par la pilule anovulatoire. Cette méthode de contrôle des naissances, facile d'accès et efficace, conjuguée avec une arrivée massive des femmes sur le marché du travail et à de profonds bouleversements dans l'univers de la cellule familiale, a entraîné une diminution notoire du nombre de naissances au Québec. Ce phénomène que Ferron a vu se dessiner et dont il appréhendait l'extension constitue évidemment une menace importante pour une population minoritaire. En 1965, moment où l'auteur était pleinement engagé dans sa pratique médicale et au cœur de sa carrière littéraire, l'indice synthétique de fécondité<sup>13</sup> au Québec était de 3,07. Selon les données démographiques présentées par Louis Duchesne (2002 : 83), cet indice a chuté sous le seuil critique de 2,1, estimé minimal pour le maintien d'une population, entre 1970 et 1975. Il a ensuite connu une décroissance régulière depuis lors, pour atteindre 1,43 en l'an 2000, taux inférieur à celui du Canada (1,49) et des États-Unis (2,13). Et, contrairement aux attentes de plusieurs, l'apport de l'immigration n'est pas arrivé à compenser cette baisse de natalité, comme le démontre la chute constante de la proportion représentée par le Québec dans l'ensemble du Canada (*ibid.* : 52). Cette proportion était de 27,9 % en 1971 et est passée à 23,7 % en 2000. Durant la même période, la proportion représentée par l'Ontario dans l'ensemble canadien est passée de 35,7 % à 38,4 %. Jacques Henripin (1989 : 118-120) aborde dans le détail la question de l'immigration. Il constate que le seul recours à l'immigration comme stratégie palliative de l'infertilité des Québécois ne peut conduire qu'à l'échec ou à la catastrophe, et que la seule chance de succès de cette

---

<sup>13</sup> Cet indice est obtenu par le calcul du nombre moyen d'enfants par femme âgée entre 15 et 49 ans.

stratégie repose sur un couplage avec une remontée significative du taux de natalité. Enfin, il semble que la baisse de représentativité dans l'ensemble canadien ne soit pas le point ultime de la descente aux enfers démographique, mais que celle-ci atteindra bientôt le Québec dans son intérieur même. Selon l'étude de Marc Termotte (2003 : 295), si la tendance actuelle n'est pas très rapidement modifiée, les Québécois francophones seront minoritaires sur l'île de Montréal entre 2011 et 2016, ce qui constitue un avenir très proche.

Un autre danger important qui guette le Québec francophone est l'abdication, la fatigue à défendre la différence, surtout dans le contexte d'ensembles nationaux et supranationaux de plus en plus grands et homogènes. Enfin, la menace la plus lourde et la plus immédiate aux yeux de Ferron, au tournant des années 1970, était le bilinguisme pancanadien préconisé par Pierre Elliott Trudeau.

Pierre Elliott Trudeau a été premier ministre du Canada de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984. Dès le début de ce long règne de seize ans, qui n'a été interrompu que pendant quelques mois après une victoire des conservateurs de Joe Clark en 1979, le premier ministre Trudeau a fait adopter en 1969 la Loi sur les langues officielles, faisant du français et de l'anglais les deux langues officielles du Canada. En plus de tout un train de mesures de promotion de ces deux langues appliquées à la grandeur du pays, cette loi prévoyait l'instauration progressive de certaines normes de bilinguisme dans la fonction publique fédérale ainsi que dans les législatures provinciales.

Conformément à sa conception du bilinguisme, Ferron est totalement opposé à cette loi dès sa promulgation, et d'une opposition qui va beaucoup plus loin que la pétition de principe. Selon lui, cette loi ne se limite pas à constituer une politique contre nature sur plan du contact des langues, les effets de son application comportent également un double désavantage potentiellement très coûteux pour le Québec.

Tout d'abord, le fait d'imposer le français à des provinces très majoritairement anglophones, où l'essentiel des activités, tant gouvernementales que non gouvernementales, se déroule en anglais, constitue une inadmissible intrusion dans la vie de ces communautés. En outre, cette politique à la grandeur du Canada ne tenait pas compte d'un grand nombre de disparités régionales et des besoins



de services et de soutien de certaines provinces pour des langues secondes autres que le français. Selon Ferron, une inévitable conséquence de cette introduction brutale du français dans des environnements qui ne lui sont pas naturels était de faire détester et le français et le Québec à ces citoyens canadiens.

Il y a un Boer en Pierre Elliott-Trudeau, lorsqu'il cherche à imposer le français hors du Québec, où il encombre et ne sert à rien, tel un dialecte néerlandais. C'est avec un autre de ces dialectes, celui des missionnaires flamands, que la révolte a commencé au Congo belge. Et c'est là l'absurdité de cet homme, celle de prétendre sauver le Canada par un bilinguisme qui donne le haut-le-cœur et qui introduit avec le vomitif l'acceptation du Québec par chaque canadien. C'est à rendre fou un Mennonite, un Ukrainien et même un Britannique. (1995 : 380).

Cette loi sur le bilinguisme a certainement contribué à consacrer l'image du Canada comme pays bilingue sur la scène internationale. Elle a également éveillé des consciences. Statistique Canada (Couture, 2001 : 11) rapporte en effet une augmentation non négligeable de 3,5 % du taux du bilinguisme au pays entre 1971 (13,5 %) et 1996 (17 %). Enfin, elle a eu un effet bénéfique pour la fonction publique fédérale, entraînant dans son sillage une augmentation sensible du nombre de fonctionnaires francophones et bilingues, et dans l'ensemble, une visibilité plus grande pour la langue française sur le plan national.

Cependant, comme l'avait prévu Ferron, elle a reçu un accueil réservé, sinon carrément hostile, dans l'ensemble de la population canadienne. Pour plusieurs analystes de la scène politique, dont Andrew Cohen (1998 : 309-328) et Michel Vastel (1989 : 175-178), cette loi a découlé d'une vision idéaliste et déconnectée du pays, dont la réalité est revenue comme un boomerang sous le nez du premier ministre par l'intermédiaire de la voix populaire. Les citoyens des provinces anglophones ont vite manifesté un vif mécontentement de se voir imposer artificiellement une langue qui n'était pas utilisée, ou qui ne l'était que de façon marginale, sur leur territoire. Enfin, les minorités de francophones hors Québec marchaient sur la pointe des pieds et se trouvaient dans l'ensemble bien embarrassées d'une telle loi qui les mettait inutilement sur la sellette. Scott Reid figure certainement parmi les observateurs les plus critiques de cette politique. Il affirme qu'en plus d'avoir englouti une somme faramineuse en deniers du Trésor public et d'avoir contribué significativement à l'endettement du pays, cette loi n'a réussi qu'à pousser à son extrême

limite le seuil de tolérance des communautés anglophone et francophone du Canada (Reid, 1993 : 74).

Le second inconvénient potentiel découlant de l'application de cette politique préoccupait beaucoup plus Ferron, car il concerne les Québécois, qui une fois bilingues, n'auraient plus, selon lui, aucune raison de conserver leur attachement au français : « Quant au québécois, la connaissance de l'anglais le mettra sur le même pied que n'importe quel immigrant italien ou slave : après trois générations, le français lui sera devenu inutile et ne sera parlé à la fin, comme dans les îles anglo-normandes, que par les avocats. » (1995 : 380). Le danger de cette perte d'identité est omniprésent dans l'analyse que fait Ferron de la politique de bilinguisme pancanadien de Pierre Elliott Trudeau. Selon l'auteur, l'emploi prépondérant du français est non seulement une pratique courante, mais une composante définitoire majeure de l'identitaire québécois. Un bilinguisme répandu aurait inévitablement pour effet de favoriser l'extension de l'anglais, de provoquer un recul du français, de miner gravement cet identitaire et de faire des Québécois « [d]es immigrants de l'intérieur, des immigrants de deuxième classe et de troisième catégorie, des Nègres qui n'ont même pas la peau pour s'identifier. Des Nègres blancs, ça n'existe pas<sup>14</sup>. » (1972 : 126).

Et aux défenseurs québécois de cette politique, qui affirment qu'elle n'introduit rien de nouveau et ne fait qu'officialiser une coexistence tacite dans les faits depuis plus de deux cents ans, Ferron répond que « la grande cause de la durée de ce ménage impropre l'objection : c'est que le français et l'anglais n'ont pas couché ensemble. Ils ont fait un mariage blanc. » (1975, vol. 1 : 30-31). Ferron compare effectivement les communautés francophone et anglophone du Québec des débuts de la colonie à des bandes de singes hurleurs qui se signalaient mutuellement leur présence sur le territoire afin de pouvoir s'éviter (1972 : 126). Ce stratagème a pu fonctionner dans le cadre de sociétés rurales et cloisonnées, mais l'avènement de l'industrialisation et le développement conséquent des grandes agglomérations urbaines ainsi que l'avènement des médias de masse ont radicalement changé les règles du jeu. Dans ce nouveau contexte, la stratégie d'évitement n'est plus un recours possible et pour Ferron, le bilinguisme n'est pas une réponse viable au problème contemporain

<sup>14</sup> Dans cette citation, l'auteur fait évidemment référence à l'ouvrage de Pierre Vallières (1968) *Nègres blancs d'Amérique*. Jacques Ferron a d'ailleurs été le médecin de la famille Vallières lorsque Pierre était adolescent, et celui-ci rend dans son ouvrage un vibrant hommage à Jacques Ferron en qui il voyait un modèle d'humanité (Vallières, 1968 : 201-205).

posé par la coexistence du français et de l'anglais au Québec. Pour lui, une seule issue semble possible : « une de ces deux langues disparaîtra du Québec, il ne peut en être autrement. » (1975, vol. 1 : 31).

À cette menace que fait peser la politique de bilinguisme pancanadien de Pierre Elliott Trudeau viennent s'ajouter les événements d'octobre 1970<sup>15</sup> au Québec, qui ont profondément marqué Ferron. Il y a également l'américanisation du monde qui est alors en forte progression et une multitude d'autres obstacles qui s'accumulent sur la voie de l'affirmation du Québec. Tous ces événements inspirent de noires pensées à l'auteur qui, pour la première fois, à notre connaissance, évoque explicitement en 1973 la disparition du Québec francophone dans un texte où il commente le roman *L'étranger* d'Albert Camus et compare la situation du Québec à celle de l'Algérie au moment de la guerre d'indépendance.

Il y a quand même quelques petites différences entre ce pays et le mien, ne serait-ce que par la présence des Algériens en dessous des Algérois tandis qu'en dessous des Québécois, il n'y a rien que des vers de terre ou de l'asphalte [...]. La notion d'étranger, si intéressante soit-elle, demeure exotique dans un Québec qui n'a pas d'ailleurs, encore moins d'au-delà, où les québécois devront disparaître sur place, comme on meurt, dans la plus grande confusion, avec les soubresauts et les secousses d'un grand show organisé à leur insu, dont octobre 1970 n'aura été qu'un lever de rideau académique, froid, bien calculé<sup>16</sup>. (1973 : 157).

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'arrivée au pouvoir du Parti québécois en 1976 et l'adoption de la loi 101 viendront bien sûr renforcer la confiance ébranlée de l'auteur en le devenir de sa langue au Québec. Printemps de courte durée, car dans un article publié dans le journal *Le Devoir* après le référendum de 1980, Ferron annonce son retrait définitif de la littérature et de la vie publique : « Je n'ai plus qu'à me taire, et je me tais. Je me rends compte aux approches de la soixantaine que je n'ai plus la verve que j'avais et que décidément, mon beau livre, je ne l'écrirai jamais. Je lis de la littérature pieuse dont l'humilité me plaît. » (1980 : 21).

---

<sup>15</sup> RÉSUMER ICI POUR LES LECTEURS NON QUÉBÉCOIS S.V.P.

<sup>16</sup> Dans cet extrait de texte, le terme « Algérois » désigne les colons français vivant en Algérie.

## Conclusion

Lors de son arrivée à Ville Jacques-Cartier, Ferron avait pris l'engagement de faire œuvre utile en littérature après sa rencontre avec le « joual », et cet engagement, il l'a tenu jusqu'à son terme ultime, moment où la situation politique du Québec lui aurait permis de le dépasser et où il a choisi de faire silence. L'inquiétude de sa langue, de son matériau, a habité son œuvre d'un bout à l'autre. Cette préoccupation revêt des habits nombreux et divers dans les œuvres de fiction; les possibilités de l'intrigue, l'épaisseur des personnages et l'enchevêtrement des destins permettant une large palette de nuances et de demi-teintes sur le plan de l'expression. En contrepartie, elle s'exprime plus directement dans les textes polémiques, sur lesquels nous nous sommes appuyés dans cette étude pour proposer une lecture de certaines facettes de cette inquiétude de l'auteur face au destin de sa langue.

Concernant le devenir du français hors Québec, Ferron a exprimé des positions tranchées, parfois brutales, certes, mais pour l'essentiel il a vu juste. Peut-être ce devenir était-il tout simplement inscrit dans la logique inhérente du pays et est-il en grande partie indépendant de l'expansionnisme américain et de la mondialisation? C'est possible. Mais cela n'enlèverait rien à l'auteur qui aurait eu en pareil cas le mérite d'avoir lu dans le code génétique de son pays plutôt que de le faire dans la boule de cristal du devenir mondial.

Cependant, une chose est certaine. C'est que le sort du français au Québec, lui, est étroitement lié à l'évolution de la mondialisation. Comment, en effet, assurer la pérennité d'une société minoritaire francophone en Amérique du Nord alors que l'anglais n'est plus seulement la langue dominante du continent mais aussi une *lingua franca* planétaire, que la mobilité des capitaux, des biens et des personnes fait vaciller les identités nationales et que le champ d'action des gouvernements et de leurs législations se réduit comme peau de chagrin?

C'est face à cet état de fait que Ferron nous semble avoir laissé son message le plus important : celui de la responsabilité. Comme une bouteille à la mer, ses paroles reviennent aujourd'hui s'échouer sur nos rivages pour répéter aux Québécois que l'entreprise coloniale s'est soldée par un échec, que depuis 1976, le Québec s'est donné

les moyens politiques nécessaires pour la sauvegarde de sa langue et que si jamais celle-ci devait être mise en péril, cela ne pourrait plus être la faute des « autres ». Bref, que le français ne peut disparaître du Québec sans qu'il ne soit d'abord abandonné par les Québécois. De ces propos se dégage une herméneutique riche et ouverte, sondant toutes les portes, même celles qui donnent sur les ténèbres; une herméneutique où la dignité, la responsabilité et la conscience de sa propre vulnérabilité sont en équilibre précaire sur la corde raide ouvrant la voie vers l'avenir.

**Richard Patry** est professeur titulaire et directeur du Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal. Ses principaux intérêts de recherche se situent dans les domaines de l'analyse du discours, de la poétique et de la pragmatique. Ses travaux les plus récents portent sur l'analyse de contes populaires en bourouchaski et sur différents aspects de l'œuvre de Jacques Ferron.

#### Références

BARRET-DUCROCQ, Françoise (dir.) (2002). *Quelle mondialisation?*, actes du Forum international de l'Académie universelle des cultures, Paris, Grasset.

BOUCHARD, Chantal (1998). *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, FIDES (coll. « Nouvelles études québécoises »).

COHEN, Andrew (1998). « Trudeau's Canada: The Vision and the Visionary », dans Andrew COHEN et J. L. GRANATSTEIN (dir.), *Trudeau's Shadow. The Life and Legacy of Pierre Elliott-Trudeau*, Toronto, Random House of Canada : 307-329.

COUTURE, Claude (2001). « La disparition inévitable des francophones hors du Québec : un fait inéluctable ou le reflet d'un discours déterministe? », *Francophonies d'Amérique*, n° 11 : 7-18.

DUCHESNE, Louis (2002). *La situation démographique au Québec. Bilan 2002*, Québec, Publication de l'Institut de la statistique du Québec.

FERRON, Jacques et Pierre L'HÉRAULT (1997). *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Montréal, Lanctôt Éditeur.

FERRON, Jacques (1991). *Le contentieux de l'Acadie* (édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, avec la collaboration de Pierre L'Héroult), Montréal, VLB Éditeur.

– (1985). *Les lettres aux journaux* (édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis), Montréal, VLB Éditeur.

– (1980). « L'alias du non et du néant », *Le Devoir*, 19 avril : 21.

– (1975). *Escarmouches. La longue passe*, vol. 1 et 2, Montréal, les Éditions Leméac.

– (1973). *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Les Éditions du Jour.

– (1972). *Les confitures de coings. Suivi de Appendice aux confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell*, Montréal, Éditions Parti pris.

– (1971). *Les roses sauvages. Petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*, Montréal, Les Éditions du Jour (coll. « Les romanciers du Jour »).

– (1969a). *Le ciel de Québec*, Montréal, Éditions du Jour.

– (1969b). *Historiettes*, Montréal, Éditions du jour.

– (1966). *Papa Boss*, Montréal, Éditions Parti pris.

GAUVIN, Lise (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.

– (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Éditions Karthala.

HAGÈGE, Claude (2000). *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob.

HENRIPIN, Jacques (1989). *Naître ou ne pas être*, Montréal, Les Édition de l'Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC) (coll. « Diagnostic »).

MCDONALD, Monique Annie Jacqueline (1968). *Étude morphologique et syntaxique du français parlé par un groupe de jeunes gens à Maillardville*, mémoire de maîtrise du Département de langues modernes, Vancouver, Université Simon Fraser.

MICHAUD, Ginette, avec la collaboration de Patrick POIRIER (1995). *L'autre Ferron*, Montréal, Les Éditions FIDES-CETUQ (coll. « Nouvelles études québécoises »).

PELLETIER, Jacques et Pierre L'HÉRAULT (1983). « L'écrivain est un cénobite. Entrevue avec Jacques Ferron », *Voix et images*, VIII.3 : 397-406.

PÉPIN, André (1990). « Le français perd du terrain en Colombie Britannique : est-il trop tard pour défendre le français hors du Québec? », *La Presse*, 23 avril : A1.

REID, Scott (1993). *Lament for a Notion: The Life and Death of Canada's Bilingual Dream*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.

TERMOTE, Marc (2003). « La dynamique démolinguistique du Québec et de ses régions. », dans Victor PICHE et Céline LE BOURDAIS (dir.), *La démographie québécoise. Enjeux du XXI<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (coll. « Paramètres ») : 264-299.

VALLIÈRES, Pierre (1968). *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Éditions Parti pris.

VASTEL, Michel (1989). *Trudeau le Québécois*, Montréal, Éditions de l'homme.

# Comptes rendus

**REDOUANE, Najib (2003). *Tahar Bekri*, Paris, Éditions L'Harmattan (coll. « Autour des écrivains maghrébins »), 275 p.**

Les Éditions L'Harmattan viennent de publier un essai sur la poésie de Tahar Bekri. Il faut reconnaître d'emblée la richesse et les nouveaux regards que cet ouvrage permet de jeter sur l'œuvre de Tahar Bekri. On lira avec le plus vif intérêt l'excellent article de Najib Redouane qui pose de manière complète les différents thèmes de la poésie de Bekri : la question de la langue, la puissance des origines, les dimensions de l'exil et de l'errance. Les poèmes de Bekri sont nuancés par cette progression qui va de la sensation au sentiment et à l'affirmation qui les résume. Le poète élargit la zone de sensibilité où vivre avec honneur et si possible avec joie. Parlant de *Poèmes bilingues*, le critique précise : « L'élément vital de ce recueil est une institution sonore qui verse rarement dans l'épanchement des sentiments ou dans la confession » (20). Authenticité, refus de solutions de facilité idéologiques ou religieuses, prise en compte de la rugosité des choses, de l'énigme des êtres et de leurs réactions devant les événements, refus de l'intellectualisme, mais imagination. Voilà l'œuvre de Bekri.

L'auteur cite une phrase clé du poète : « La parole en prose supprime tout mystère dans le langage, elle est trop bavarde, elle ne fait pas l'économie des mots, veut donner un sens à tout, elle s'appauvrit à force d'exercices de style. » (106). Dans le domaine de la création, la poésie n'est pas seulement une fleur précieuse, mais le centre d'un combat permanent. La tentation, la tentative, celle de *l'homme infini* pour reprendre la belle formule de Neruda, consistent peut-être pour le poète à se délivrer du malaise individuel, inscrit dans la crise morale des sociétés.

Il y a quelque chose qui résiste, qui défie les lieux et le temps dans la poésie de Bekri, et Najib Redouane de rappeler : « En mettant au cœur de son deuxième recueil, *Le chant du roi errant* le mal d'être du célèbre poète préislamique Imru'ul Qays, condamné à l'errance à travers le désert d'Arabie à cause de son amour pour la poésie, Bekri affine son écriture poétique, laissant libre cours aux incitations nées au contact de ce roi légendaire du VI<sup>ème</sup> » (27). Dans son article, Guiliana Toso-Rodinis poursuit dans le même sens en énumérant pour sa part les « attaches symboliques du poète » (98) : Ulysse, Machado, Garcia Lorca, Yannis Ritsos, George Seféris. » (98). La critique souligne : « dans une conversation avec le poète Olivier Apert, Bekri nous explique ouvertement son choix. Il ne s'agit pas là d'une simple narration de son exil, mais du pourquoi il accommode dans ses textes poétiques ses expériences vitales d'exilé à celles des poètes de langue arabe, orientaux et occidentaux qui donnent sa substance à ses inventions poétiques » (98). La critique insiste sur la dimension universelle de l'œuvre de Bekri en se référant à la traite négrière dans les vers suivants :



Il ouvrait la porte du non-retour, ses lianes  
enlaçaient les pleurs de Gorés à Port-au-Prince. (28).

Ici la scène est atroce, poignante, et nous essayons de l'imaginer. On pourrait même parler d'infra-monde où se côtoient les rejetés, les bannis, les parias. L'infra-monde n'est pas du tout un monde puisqu'on y tombe par malheur sous la puissance de la misère, de la maladie ou du désespoir. Tous ces maux qui scandent la vie des êtres de chair. Bekri ne peut donc assister en spectateur à la comédie ou au drame humain; il y participe obligatoirement.

Jacques Caron a mentionné avec pertinence que : « la tâche du poète — comme du philosophe d'ailleurs — apparaît évidente : élever avec le langage un barrage compact aux diverses fuites de vie, édifier un monde par-dessus le vide, dans la pleine présence de l'existant » (133). En pleine conscience du tragique de la vie et creusant dans l'inconnu comme un carrier, Bekri tend au lecteur ce qu'il a extrait avec le pic et la pioche des mots. Cette inquiétude face à l'état du monde se traduit également par diverses formes de satire, d'humour, d'ironie et aussi de dénonciation politique.

Le thème de l'esclavage est repris par Pierrette Renard lorsqu'elle mentionne ces vers des *Songes impatients* : « Marron des cités empaillées », « Il rongea ses fers » (14). Ici, le temps existe parce que l'Histoire existe. Après chaque présent vient toujours quelque chose d'autre, parce que chaque présent est toujours l'absurde et le mal. Abderrazak Bannour a brillamment relevé la présence insistante « du signe visuel » chez Bekri : « La parole de Bekri est une allégorie filée. Un grand signe, un monde en images où les séquences appellent les séquences. Les images se fondent, les mots deviennent spectacles et se donnent en spectacle. Objectif du poète, peindre l'insolite en le concrétisant. Rapprocher les images éloignées, les faire vivre, sentir, partager. » (152). Et ce vers de Bekri dans *Le laboureur du soleil* vient corroborer son analyse : « il invitait la mer ». On profite de ces échappées parfois très fugitives, toutes portées par l'air subtil, les vibrations. La fente s'élargit et le flux qui réussit à entraîner l'homme prend l'accent d'une grâce imméritée.

Bouazza Benachir, lecteur minutieux, souligne que : « Tahar Bekri définirait le poète comme étant le porteur inlassable de l'éventaire des utopies déniées et de la jeunesse des rêves détruits. Ce faisant, pareille définition serait bénie par les sœurs et les frères en causticité homérique si ceux-ci avaient la gaie sagesse d'un Atlas doublement conscient de son statut non encore reconnu de porteur d'errances et de l'existence, *in situ*, et de la loi de la gravitation universelle... » (166). Mais Bekri, poète lucide, montre les conflits et les contradictions intimes, note les symptômes des

difficultés morales et éclaire la lutte cachée dans les profondeurs du cœur entre ce qui est lumineux et ce qui est sombre.

Isabel Blanco-Baros précise pour sa part : « Lire Bekri c'est voyager sur un horizon d'eau aux rivages d'écume. À nous oiseaux-lecteurs, avaleurs de pluie et d'arc-en ciel, îles flottantes sur le large du poème, le devoir d'emmenner les vagues de sa voix vers d'autres plages où poser sans brûler les sables ni trahir le feu. » Ainsi les souvenirs affluent, se dressent comme des îles ou des rochers sur l'horizon, avec douceur ou dureté. Notons l'élégance d'une mélancolie que relève dans son article Léonor Merino qui, citant le poète, écrit : « Il y aura la tyrannie de la nuit fière », « Les souvenirs comme des épines rebelles » (55). Cette fêlure s'appelle le temps, « terrible inhumain », savourant déjà ses proies par avance subrepticement, avant d'éclater au grand jour ou à la grande nuit.

M'barek Ghariani amorce son article avec cette citation de Bekri en exergue : « Les racines, c'est bien, mais l'essentiel, ce sont les fleurs »; rendre compte de ce qui nourrit l'homme et non de ce qui le détruit, tel est le parti pris de Bekri. Le critique explique : « Comme Ulysse et Machado arborant l'éclat de la flamme originelle dans son éternelle brillance, l'exilé se souvient des « espoirs qui s'insurgent » pour fertiliser « la terre au cœur. » (211). Dans « ce dialogue des cultures », la question linguistique n'est jamais trop loin. Surtout en songeant à cette phrase de Mallarmé répondant à Degas, que le poète reprend à son compte dans un entretien qui termine cet essai : « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des sonnets, Degas, c'est avec des mots<sup>1</sup> ». « Comment écrire en deux langues? » Comment, dans l'acte de dire, indiquer ce qui lui échappe? Par des points de suspension, par des blancs, par une manière de bégayer, par une façon d'arrêter le dire, de le confronter au silence? En d'autres mots, comment tracer une autre voie parmi celles qui sont déjà tracées? Comment n'être ni d'un côté ni de l'autre, mais entre les deux? Comme l'indique Najib Redouane, le poète se veut « un passeur entre les littératures (et) les cultures... » (39).

**Elvire Maurouard**  
Université de PARIS VIII

---

<sup>1</sup> C. Maclair (1935). *Mallarmé*, Paris, Grasset.

## Livres reçus

### Études

BAILLON, André (2002). *Un homme si simple*, Bruxelles, Éditions Labor, 239 p.

BIONDI, Carminella et Elena PESSIONI (2004). *Rêver le monde. Écrire le monde, Théorie et narrations d'Édouard Glissant*, Bologna, CLUEB, 149 p.

DEUTSCH, Xavier (2003). *Tombé du camion*, Bruxelles, Éditions Labor, 140 p.

DUCHÂTEAU, André-Paul (2003). *Les masques de cire*, Bruxelles, Éditions Labor, 144 p.

EMANNUEL, François (2003). *La nuit d'obsidienne*, Bruxelles, Éditions Labor, 200 p.; *Le sentiment du fleuve*, Paris, Éditions Stock, 159 p.

GHELDERODE, Michel de (2002). *La balade du grand macabre*, Éditions Gallimard, 240 p.

HARPMAN, Jacqueline (2003). *La lucerne*, Bruxelles, Éditions Labor, 248 p.

LEMOINE, Michel (2003). *Simenon*, Gallimard, 144 p.

LINZE, Georges (2002). *Les enfants bombardés, Lecture de Madeleine Frederic*, Bruxelles, Éditions Labor, 190 p.

MEUR, Diane (2003). *Le prisonnier de Sainte-Pélagie*, Bruxelles, Éditions Labor, 192 p.

MOREAU, Marcel (2003). *Julie ou la dissolution*, Bruxelles, Éditions Labor, 208 p.

STENGERS, Jean et Eliane GUBIN (2002). *Le grand siècle de la nationalité belge, Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918, Tome 2*, Bruxelles, Éditions Racine, 238 p.

T'SERSTEVENS, ALBERT (2003). *La grande plantation*, Bruxelles, Éditions Labor, 494 p.

**Périodiques**

*African Studies Review* (2004), vol. 47, n° 1, 255 p.

*Afrique en guerre* (2003), vol. 35, n° 1, 173 p.

*Australian Journal of French Studies* (2004), vol. XLI, n° 1, 128 p.

*Espace Nord* (2004), « Copiés collés, Anthologie de parodies et de pastiches », n° 200, 224 p.

*Francofonia* (2004), Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese, vol. XXIV, n° 46, 206 p.

*Globe* (2004), Revue internationale d'études québécoises, vol. 7, n° 1, 227 p.

*Ibla* (2004), Revue de l'Institut des belles-lettres arabes, vol. 67, n° 193, 132 p.

*L'Analisi Linguistica e Letteraria* (2001), vol IX, n°s 1-2, 574 p.

*Nova studia Latina Lausannensia : de Rome à nos jours* (2004), n°s 1-2, 269 p.

*Plume* (2004), vol. VII, 72 p.

*Protée* (2004), « Mémoire et médiations », vol. 32, n° 1, 104 p.; « L'archivage numérique », n° 2, 108 p.

*University of Toronto Quarterly* (2003), vol. 72, n° 2, 96 p.

*University of Toronto Quarterly* (2004), vol. 73, n° 2, 149 p.; n° 3, 133 p.

# Index

**A**

Achebe, Chinua 65  
 Adorno, W. Theodor 30, 31, 41  
 Apollinaire 11  
 Argand, Catherine 196  
 Artaud, Antonin 46  
 Audiberti 11

**B**

Bâ, Mariama 106  
 Bakhtin, Mikhail 97, 177  
 Balandier, Georges 97  
 Balzac, Honoré de 11, 174  
 Barbeau, Raymond 210  
 Barret-Ducrocq, Françoise 206  
 Barthes, Roland 17, 41, 42  
 Baudelaire, Charles 11, 47  
 Bayart, Jean-François 72, 73, 80  
 Bazié, Isaac 7, 11, 29, 44, 98, 106  
 Beaumarchais 174  
 Bekri, Tahar 184  
 Belle, Ermine 132, 133  
 Bennett, Bill 213  
 Bentham, Jeremy 192  
 Benveniste, Émile 53, 78, 181  
 Berger, Louis 207  
 Berthelot, Francis 96  
 Bisanswa, Justin 7, 11, 12, 28  
 Bissa, Patricia 183  
 Biya, Paul 173  
 Blachère, Jean-Claude 95  
 Blais, Marie-Claire 128  
 Blanchot, Maurice 192  
 Booukedenna, Sakinna 137  
 Borges 11  
 Borgomano, Madeleine 8, 65, 82  
 Bouchard, Chantal 211  
 Boudjedra, Rachid 160-167  
 Bourdieu, Pierre 62, 181  
 Brecht, Bertold 69, 148  
 Brière, Éloïse 186

**C**

Camus, Albert 226  
 Capécia, Mayotte 135

Carasso, Françoise 41  
 Cardinal, Marie 135  
 Celan, Paul 40, 41, 44  
 Céline, Louis-Ferdinand 34  
 Certeau, Michel de 98  
 Chamoiseau, Patrick 8, 54  
 Chevrier 95  
 Christie, Agatha 171  
 Chung, Ook 189, 194, 198  
 Clark, Joe 223  
 Cliff, Michelle 134  
 Cohen, Andrew 224  
 Colin-Thébaudeau, Katell 10, 46, 64  
 Condé, Maryse 135, 136, 140, 141, 178  
 Conrad, Joseph 34  
 Courcy, Nathalie 7, 84, 93  
 Courtès 19  
 Couture, Claude 224

**D**

Dabla, Séwanou 86, 97  
 Dacy, Elo 86, 97  
 Dash Michael 143  
 Delvaux, Martine 200  
 Derrida, Jacques 61, 189, 190, 191, 193, 195, 197  
 Descartes 192  
 Dia, Hamidou 157, 158  
 Diatta, Aline Sitowé 148, 153  
 Diop, Boubacar Boris 9, 42, 43, 145-158  
 Diop, Papa Samba 149  
 Djaout, Tahar 166  
 Djiffack, André 169, 176  
 Dongala, Emmanuel 176  
 Doquire Kerszberg, Annik 125  
 Doyle, Conan 171  
 Dracius-Pinalie, Suzanne 130, 140  
 Dubois, Jacques 182  
 Duchesne, Louis 222  
 Duke, M<sup>gr</sup> 215  
 Duras, Marguerite 82  
 Duvalier, François 84, 85, 91, 92

**E**

Edgell, Zee 132  
Ega, Françoise 133, 142  
Eliade, Mircea 120

**F**

Falgayrettes-Leveau, Christiane 70  
Fanon, Franz 179  
Faye, Diéry 158  
Feder, Lillian 132  
Ferron, Jacques 204-228  
Fignolé, Jean-Claude 9, 108-115  
Foucault, Michel 40, 46, 50, 51, 62,  
147, 189-193, 195, 196, 201

**G**

Gaulle, Charles de 74  
Gauvin, Lise 208, 209  
Gehrmann, Suzanne 9, 145, 148,  
158  
Genette, Gérard 13, 33  
Giguère, Caroline 8, 95, 106  
Gil, José 101  
Ginestet-Levine, Bernadette 160,  
167  
Girard, Jean 148  
Glinga, Werner 152  
Glissant, Édouard 8, 10, 46-48, 50,  
55, 56, 60-62, 64  
Godin, Jean Cléo 155  
Gordimer, Nadine 128  
Gouvard, Jean-Michel 38  
Green, Albert 46  
Green, André 110, 111  
Greimas 19

**H**

Hagège, Claude 206  
Hamon, Philippe 67  
Hazoumé, Paul 72  
Henripin, Jacques 222  
Hewitt, Leah D. 143  
Himes, Chester 179  
Hölderlin 46  
Houellebecq, M 10

Hugo, Victor 6

**I**

Iser, Wolfgang 118

**J**

Jenny, Laurent 177  
Jewsiewicki, Bogumil 39  
Juminer, Bertène 49

**K**

Kom, Ambroise 169-173  
Koroma, Johnny 120  
Kourouma, Ahmadou 8, 29, 65-82,  
117-128  
Kristeva, Julia 110, 111, 177  
Kundera, Milan 100

**L**

Labou Tansi, Sony 7, 8, 12-16, 18,  
19, 21, 23, 27, 95-106  
Lacroisil, Michèle 130, 140, 142  
Laferrière, Dany 7, 84-93  
Lamko, Koulsy 36-39, 41  
Lanzmann, Claude 32, 33  
Lat-Dior 152  
Lat-Sukabé 149, 152  
Le Clézio, M. G. 82  
Le Prez, Eddie 178  
Lê, Linda 189-201  
Lefort, René 127  
Lejeune, Philippe 189  
Létourneau, Jocelyn 39  
Lévesque, René 219  
Lévi, Primo 40, 41, 44  
Lévi-Strauss 7  
Lim-Hing, Sharon Julie 200  
Lionnet, Françoise 130, 131, 139,  
140  
Longpré, Daniel 208  
Lopes, Henri 12, 13, 16, 18, 22, 25,  
27  
Lucrèce 6  
Ludwig, Ralph 49

**M**

Magloire, Clément 91, 92  
 Maillard, Edmond 213  
 Maillet, Michèle 142  
 Maingueneau, Dominique 38  
 Major, René 192  
 Malonga, Alpha-Noël 97  
 Manicom, Jacqueline 135  
 Martin-Granel, Nicolas 97, 102, 104  
 McDonald, Monique A. J. 213, 215  
 Michaud, Ginette 208  
 Michelet 174  
 Miron, Gaston 208  
 Molinié, Georges 31, 32  
 Monga, Célestin 179, 180  
 Mongo Beti 8, 168-186  
 Mongo-Mboussa, Boniface 97, 126, 169  
 Monnerot, Émile 133  
 Moser-Verrey, Monique 93  
 Mouralis, Bernard 168, 174, 177  
 Mudimbe, V.-Y. 8, 12, 13, 15, 16, 20, 25, 27  
 Mudimbe-Boyi, Elisabeth 146, 153

**N**

Narcejac 171  
 Ndiaye, Christiane 104  
 Nerval, Gérard de 60  
 Ngal 176  
 Ngnang, Patrice 174  
 Nietzsche 46  
 Noumssi, Gérard 182  
 Ntonfo, André 174

**O**

O'Callaghan, Evelyn 130-133  
 Ouédraogo, Jean 126  
 Oyono, Ferdinand 71

**P**

Palzy, Euzhan 131  
 Pascal, Blaise 68  
 Patry, Richard 204, 228  
 Pépin, André 215

Poe, Edgar Allan 46  
 Proulx, Patrice 142  
 Proust, Marcel 8  
 Racelle-Latin, Danièle 128  
 Raimond, Michel 170  
 Reid, Scott 224, 225  
 Reuter, Yves 177  
 Rhys, Jean 132  
 Richard, J.-P. 23  
 Ricœur, Paul 117-119, 124-126, 128, 194  
 Riffaterre, Michael 42, 95  
 Robichaud, Ouis 217  
 Robitaille, Louis-Bernard 84  
 Rodriguez, Ileana 141  
 Rosi, Mauro 127  
 Roudinesco, Elisabeth 191, 192  
 Rousset, Jean 65  
 Roy, Nathalie 117, 128

**S**

Saint-Aude, Magloire voir *Clément Magloire*  
 Sankoh, Foday 120, 122, 124  
 Saussure 53  
 Schwartz-Bart, Simone 134, 135  
 Segalen 60  
 Selao, Ching 189, 201  
 Semprun, Jorge 44  
 Senghor, Léopold Sedar 81  
 Serrano, Lucienne 9, 108, 115  
 Sob, Jean 147, 151, 158  
 Socrate 175  
 Souza, Pascale de 130, 143  
 Spivak, Gayatri Chakravorty 193  
 Stendhal 174  
 Sylla, Awany 145

**T**

Tadjo, Véronique 33-38, 41  
 Tapié, V. L. 65  
 Termotte, Marc 223  
 Todorov, Tzvetan 53  
 Trakl 41



240

Index

Trudeau, Pierre Elliott 223, 225,  
226

**V**

Vallières, Pierre 225

Vashalde, Nicole 97

Vastel, Michel 224

Vigny 11

**W**

Waberi, Abdourahman 169, 178,  
180

Wamba, Rodolphine Sylvie 168,  
182, 186

Wardi, Charlotte 39

Warner-Vieyra, Myriam 130, 132,  
134-138, 142

Wilkinson, Marcia 18

Wilson, Elisabeth 135

Wynchank, Anny 97

**Y**

Yaiche, Francis 174

Yeager, Jack 189

Yewah, Emmanuel 100

**Z**

Ziegler, Jean 78

Zobel, Joseph 131

Zola, Émile 11, 174

## ABSTRACTS

**Justin BISANSWA**  
Université Laval

**Chaos énonciatif du discours préfaciel dans le roman africain/**  
Enunciative chaos of the “prefacial” discourse in the African novel

**Abstract:** The text examines the status and the role of “prefacial” discourse in the contemporary African novel (Henri Lopes, Valentin Mudimbe and Sony Labou Tansi). While up until recently the preface served to legitimize the text, introducing its author and allowing him to occupy a position, since the 1980s, the para-text (in this case a warning), assumed by the authors themselves, renders itself opaque, becoming a poetic issue and presenting a reflection of the enunciative device, repeatedly putting forward the idea of writing as constant prodding, dread and denial. This questioning, in its own way, defines a grouping of discursive strategies open to historical and institutional interpretation. What a certain critic considers to be fantasy and chaos attributed to a lack of reference points in an Africa disorientated by dictators and misery, presents itself as an urgent call; itself the illusion and simulation or even the impression of sense in order to involve the cooperation of the reader.

**Key Words:** Enunciative chaos, prefacial discourse, Henri Lopes, Valentin Mudimbe, Sony Labou Tansi, discursive strategies, literary speech, claims regarding oneself, stepping aside, cooperation of the reader, identity crisis, vocal subject, the practice of writing, (self) mockery, (self) irony, (self) parody

**Isaac BAZIÉ**  
Université du Québec à Montréal

**Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire**

**Abstract:** That literature has not entirely lost its means when faced with great human tragedies is a fact widely debated when it comes to the Holocaust. This text relies on a discussion of the unspeakable in order to reflect on the texts written about Rwanda’s genocide. Reading those texts’ thresholds reveals a tension of writing between history and fiction, “devoir de mémoire” and near resignation of speech.

**Key Words:** Chaos, genocide, unspeakable, threshold, fiction, history, ethic, aesthetic

**Katell COLIN-THÉBAUDEAU**

Université Laval

**Édouard Glissant : du délire verbal au discours maîtrisé/  
Édouard Glissant: From verbal frenzy to a mastered discourse**

**Abstract:** This article questions the experience of delirium of the character of Marie Celat and places it in relation to the violence of identity and cultural alienation linked to the history of the West Indies. Using the word “Odonno” as a pretext, which was transmitted to the character by a family tale, the text tackles the problem of the identity and origin of the subject. In Marie Celat’s delirium, the reference to “Odonno” opens the way for diverse positions on the subject of enunciation, stretching the historical truth into an a-temporal, a-spatial, “out of chronology” event. The words juxtapose each other in a redundant rhetoric that translates the frenzy. However this frenzy, by means of a mastered discourse, is meant to be a second-level reconstruction, which establishes communication between the author and the reader, and which introduces us to the problematic of exchange and the value of signs as well.

**Key Words:** Édouard Glissant, verbal frenzy, craziness, neurosis, writing, Marie Celat (Mycéa), references, trans-nominalization, actual space, symbolic space, subjectivity, “Odonno”, history of the West Indies, fragmentation of identity, rifts of an instant, past-present-future, foreign space

**Madeleine BORGOMANO**

France

**Les pouvoirs du récit : un remède au chaos du monde ? *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998)**

**Abstract:** Right from his first novel, *Les Soleils des Indépendances* (1970), Kourouma introduced the theme of the reversed world, a baroque metaphor for the state of Africa after Independence. In *Monnè* (1990), telling the history of this reversal, he insisted on its linguistic roots. Consequently, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) shows how this reversal in the context of Cold War, favoured the genesis and development of dictatorial powers leading to an actual apocalypse. This victory of Chaos is told as a *donsomana*, traditional song of expiation among the Malinke hunters. The forms and magic virtues of this song imply hope that the powers of literature might be able to gain against the forces of Chaos.

**Key Words:** Power of the story, chaos, Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, reversed world, masks, metamorphosis, burlesque comedy, perverted hunting, disorder, legitimacy

**Nathalie COURCY**

Université Laval

*Le goût des jeunes filles* de Dany Laferrière : du chaos à la reconstruction du sens

**Abstract:** This paper analyses the way politics, society and the representation of speech is structured in *Le goût des jeunes filles*, Dany Laferrière's fourth novel. How do the events told and the disorganised narration itself symbolise the unspeakable? Moreover, how does the characters' speech rebuild the meaning of existence, and how does Laferrière see the future? Chaos, madness, all that overtakes or destroys the norm, anchors fiction in an attempt to reorganize reality and the imaginary.

**Key Words:** Dany Laferrière, *Le goût des jeunes filles*, Haiti, politics, society, narration, disorder, organisation of meaning

**Caroline GIGUÈRE**

Université du Québec à Montréal

***La vie et demie* ou les corps chaotiques des mots et des êtres**

**Abstract:** Due to its polysemy, corporality has several functions in the works of Sony Labou Tansi. More than descriptive or thematic elements, the novelistic bodies in *La vie et demie* are at the same time meeting points for multiple meanings, objects and producers of discourse. This study aims to demonstrate how the writing of the body is symbolic of a disorder that characterizes the forms and contents of Sony Labou Tansi's novels and invites the reader to reflect on language and its power.

**Key Words:** Sony Labou Tansi, body, chaos, power, sign, semantic deconstruction

**Lucienne J. SERRANO**

United States

**Par delà le chaos: *Aube tranquille* de Jean-Claude Figolé**

**Abstract:** This article analyses how Figolé's book puts into words an unbearable state sprung from the chaos of slavery. This is an oxymoronic writing experience,, because how can the unspeakable be named? Writing is not thought here, but rather a driving force digging into an intimate movement of rebellion and using language in a glib form, free from conscious meaning and logic, in order to reveal a preconscious meaning. The writer then becomes an archaeologist of pain. He tries to transcribe the scream in splintered space and time, so that memory finds landmarks once again. Writing thus becomes an experience aiming to give shape to a gestative past.

**Key Words:** Haiti, contemporary writing on slavery, psychoanalytic study, driving force, intimate rebellion and liberation

**Nathalie ROY**

Université du Québec à Montréal

**Chaos temporel et chaos romanesque dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma**

**Abstract:** This paper proposes an analysis of time representation in *Allah n'est pas obligé* with concepts taken from *Temps et récit*. It aims to show that in relation to Kourouma's novel, one of Ricoeur's hypothesis is revealingly insufficient. This hypothesis actually questions representation modes occurring in the text, exposing one of the sources of fictional chaos.

**Key Words:** West Africa, Ivory-Coast, time, representation, Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paul Ricoeur

**Pascale DE SOUZA**

United States

**Folie de l'écriture, écriture de la folie dans la littérature féminine des antilles françaises**

**Abstract:** There are many female characters with sick/mutilated bodies in Guadeloupe and Martinique's female literature. Madness, anorexia, self-mutilation, even the suicide of these female characters not only denounce a repressive social order inherited from the history of slavery, but also represent means to affect a social environment that is not responsive to the female quest for identity. Madness, crisis or acts of self-mutilation allow them to escape ("marronnage") a system, which tries to negate their very existence.

**Key Words:** West Indian female literature in French, madness, sickness, identity, weapons, marronnage

**Susanne GEHRMANN**

Humboldt-Universität zu Berlin

**Face à la meute. Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop**

**Abstract:** The article analyses the narrative techniques and the theme of madness in three novels by the Senegalese writer Boubacar Boris Diop, characterised by narrative polyphony and metatextual reflexion on the production of a story. The speech of protagonists affected by "intellectual madness" plays a strategic role in the structure of the novel which, as a hybrid genre, draws on oral and literary traditions in a still splintered aesthetic. The image of the pack represents an unreasonable society condemning a so-called mad individual whose madness consists in bringing a counter-memory of the foundation myths.

**Key Words:** Senegalese literature, Boubacar Boris Diop, narrative techniques, polyphony, hybridity, metatextuality, madness, collective/individual memory

**Bernadette GINESTET-LEVINE**

Clemson University

**Transcrire l'horreur sur l'espace de la page**

**Abstract:** Rachid Boudjedra's *Timimoun* uses the theatrical convention of a mini-bus taking tourists to the desert. In this mini-bus, news from the outside world is brought through the radio, which plays the part of a messenger. The narration moves forward by a progression of press releases that report bombings committed by terrorists. The barbarian nature of the acts is transcribed on the page by means of typography. The spatial/visual convention itself is set in concentric lexical fields – liquid, then desartic – erected as fences in an attempt to confine the unbearable.

**Key Words:** Boudjedra, *Timimoun*, Algeria, Maghreb, desert, terrorism

**Rodolphe Sylvie WAMBA**

Université de Dschang

*Trop de soleil tue l'amour* : une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti

**Abstract:** The classical and dissident African writer Mongo Beti perpetually uses the theme of man's quest for freedom in everything he does. In fact, the philosophy of "Rubénism" is found in each of his works. Given that man must survive in the "ocean of shit" he lives in, the writer, using a popular language, freely chooses to add some humour to everyday life. Thus, the text we studied appeared as a genuine thriller, complete with comedy and tragedy, which presents a deviation from more formal writing. This is the main idea of this analysis, which consists of showing *Trop de soleil tue l'amour* as an expression of the ill-being that exists in the writing of Mongo Beti.

**Key Words:** Mongo Beti, writing, ill-being, tragedy, comedy, deviation, formal writing, transtextuality, ethnostylistics, popular language

**Ching SELAO**

Université de Montréal

**Folie et écriture dans *Calomnies* de Linda Lê**

**Abstract:** This article proposes to explore the many faces of madness through a reading of Linda Lê's *Calomnies*, in which two narrative voices are presented. The following shall demonstrate how this novel reproduces a "romantic" perception of madness as encountered in Michel Foucault's work. Although this narrative text introduces a mad narrator speaking in the "I" persona, it nonetheless points out the difficulties of letting madness speak for itself. These difficulties are also examined in this study.

**Key Words:** Linda Lê, madness, exile, asylum, hospitality, Michel Foucault, Jacques Derrida

**Richard PATRY**

Université de Montréal

**La mondialisation avant l'heure : le devenir du français au Canada et au Québec dans l'œuvre polémique de Jacques Ferron**

**Abstract:** This study is concerned with what Jacques Ferron's non-fictional works say about the status of the French language in Canada during the 1960s and 1970s, and the future he predicted for this language, particularly in Quebec. A close scrutiny of these writings reveals sharp and definite positions with regard to this question and a very modern point of view, which remains up-to-date even today. The conclusions these writings lead to are very pessimistic for the survival of the French language in Canada, and dubious for the future of this language in Quebec.

**Key Words:** Jacques Ferron, French Language, Canada, Quebec, globalization

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

**1. Page de titre.** Inscrire sur la première page, en haut à gauche, vos nom, adresse et courriel; plus bas, le titre (60 lettres au maximum) de l'article suivi du résumé et des descripteurs.

**2. Résumé.** Fournir un résumé de l'article (50 à 100 mots) et en donner une version anglaise.

**3. Descripteurs.** Identifier de 5 à 10 descripteurs (ou mots clés) qui situent le contenu (domaine géographique, sujet, auteurs, théorie, etc.). En donner une traduction anglaise.

**4. Mise en page.** Présenter le manuscrit dactylographié à double interligne avec marge de 3 cm, 25 lignes par page. On doit pouvoir en faire des photocopies claires.

**5. Intertitres.** Coiffer d'intertitres les principales parties de l'article.

**6. Citations.** Lorsqu'une citation a plus de 4 lignes, la mettre en retrait sans guillemets, suivie de l'appel de la référence (voir n° 11). Mettre entre crochets [ ] les lettres et les mots ajoutés ou changés dans une citation, de même que les points de suspension indiquant l'omission de un ou plusieurs mots.

**7. Tableaux.** Rendre les tableaux et les graphiques lisibles au premier coup d'œil.

**8. Mise en relief.** Mettre en italique les titres de livres, revues et journaux, les mots étrangers, les mots et expressions qui servent d'exemples dans le texte; mais « mettre entre guillemets » (sans les souligner) les titres d'articles, poèmes et chapitres de livres ainsi que les mots et expressions qu'on désire mettre en relief. Dans une étude de linguistique, <mettre entre parenthèses pointues ou anti-lambdas> la signification d'un mot ou d'une expression.

**9. Informations sur l'auteur.** Indiquer votre profession et vos principales publications. De 25 à 50 mots.

**10. Notes.** Numérotter consécutivement les notes du début à la fin de l'article. La première peut servir à identifier le fonds qui a subventionné la recherche ou la société devant laquelle a été présenté le texte sous forme de communication. L'appel de note doit suivre le mot avant toute ponctuation. Ne pas indiquer les références en note de bas de page, mais insérer les appels dans le texte et les références complètes dans la liste des références (voir n°s 11 et 12).

**11. Appel des références.** Appeler les références dans le texte (non pas en note au bas de page) en plaçant entre parenthèses le nom de l'auteur, l'année de publication et le numéro de la page : (Auteur, année : page).

**12. Liste des références.** Dresser la liste des œuvres citées et des publications utilisées pour préparer l'étude; les classer dans l'ordre alphabétique des auteurs, par ordre décroissant d'année de publication. Si plusieurs ouvrages d'un même auteur sont publiés la même année, indiquer une lettre après l'année pour les distinguer.

Exemples : ARNOLD, A. James (1995). « The Gendering of *Créolité* », dans Maryse CONDÉ et Madeleine COTTENET-HAGE (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995 : 21-40.  
DÉJEUX, Jean (1989a). « L'accord culturel franco-algérien de 1983 », *Présence Francophone*, Sherbrooke, n° 34 : 91-104.

**13. Copie informatique.** Tous les textes acceptés pour publication devront être fournis dans un fichier, systèmes IBM compatible ou Macintosh.



## CHEMINEMENT DES ARTICLES

1. *Appel de textes.* Présence Francophone souhaite recevoir de ses lecteurs et de ses abonnés des articles originaux (30 pages au maximum) et des comptes rendus. Les textes doivent se conformer à la *Politique rédactionnelle* pour le contenu et aux *Instructions aux auteurs* pour la forme. La revue ne publie pas d'entrevues. Elle accepte les textes envoyés par télécopieur, par courriel et les textes sur disquette (WordPerfect ou Word).
2. *Accusé de réception.* Sur réception d'un texte, on fait parvenir un accusé de réception.
3. *Première lecture.* L'article est lu en premier lieu par un membre du comité de rédaction qui évalue sa conformité avec la *Politique rédactionnelle* de la revue. Si le texte n'est pas retenu, l'auteur en est informé. Le manuscrit n'est pas retourné.
4. *Deuxième lecture.* L'article est ensuite soumis à un comité de lecture, regroupant des spécialistes du sujet, pour évaluation et commentaires (il est donc important de présenter un texte clair qui puisse être photocopié).
5. *Décision de publier.* Sur réception des évaluations des membres du comité de lecture, le comité de rédaction décide de publier ou non l'article. L'auteur est informé de la décision et reçoit un résumé des parties pertinentes des évaluations. On peut demander à l'auteur de retravailler son article ou de le présenter en se conformant aux *Instructions aux auteurs*.
6. *Intervention du comité de rédaction.* La rédaction se réserve le droit de modifier les titres, intertitres, résumés et descripteurs.
7. *Assignment au numéro.* L'article prêt pour publication est assigné à un numéro de la revue en tenant compte de la place disponible et de l'intérêt de l'article.
8. *Épreuves.* Les épreuves sont envoyées à l'auteur pour correction. Celui-ci doit les retourner dans les plus brefs délais.
9. *Durée du cheminement.* Le temps écoulé entre la réception de l'article et sa publication peut varier de quelques mois à une année ou deux, selon l'état du manuscrit, les corrections exigées, la rapidité de l'auteur à nous répondre et l'espace disponible dans la revue.
10. *Exemplaires en hommage.* L'auteur d'un article reçoit deux exemplaires du numéro où a paru son article.
11. *Reproduction d'un texte.* Toute reproduction de l'article dans une autre publication doit faire mention de sa publication antérieure dans *Présence Francophone*.

