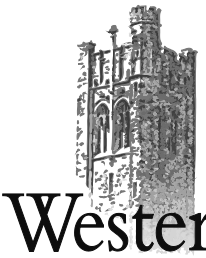
Les Cahiers du GRELCEF
ISSN 1918-9370

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA FRANCOPHONES CONTEMPORAINS

Sous la coordination de
Simona Emilia Pruteanu



Nº 7 MAI 2015

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)
www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 7. Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains. Mai 2015

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA FRANCOPHONES CONTEMPORAINS

Sous la coordination de
Simona Emilia Pruteanu

N° 7 MAI 2015

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : cgrelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

_____

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

ISSN 1918-9370

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

© Les Cahiers du GRELCEF. 2015

Sommaire

ÉDITORIAL
LA QUESTION FRANCOPHONE ENTRE LE TEMPS ET L'ESPACE. 9
LATÉ LAWSON-HELLU

INTRODUCTION
LE TEMPS ET L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA FRANCOPHONES CONTEMPORAINS. 11
SIMONA EMILIA PRUTEANU

DOSSIER THÉMATIQUE
L'AUTRE RIVE DANS LE TEXTE DE SONY LABOU TANSI : UN ESPACE DE FRONTIÈRE PAR EXCELLENCE. 19
TABOUCHE BOUALEM

DES ALTÉRATIONS DU DÉSERT : LE « SÉNÉGAL » DE PIERRE LOTI. 31
EL HADJI MOUSTAPHA DIOP

L'ITINÉRAIRE SPATIAL DE FAMA DANS *LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES* D'AHMADOU KOUROUMA. 51
OUMAR GUÉDALLA

HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LITTÉRATURES AFRICAINES. 65
OUPOH BRUNO GNAOULÉ

À LA RECHERCHE D'UN ESPACE DÉCLOISONNÉ CHEZ DEUX ÉCRIVAINS MIGRANTS ; YING CHEN ET DANY LAFERRIÈRE. 85
KYEONGMI KIM-BERNARD

CORRÉLATION DES CATÉGORIES DE MÉMOIRE ET DE TEMPS DANS LES ESSAIS DE MAURICE BLANCHOT ET PASCAL QUIGNARD. 99
ANTON KUCHEROV

ENTRE LA FRONTIÈRE ET L'ESPACE RÉGIONAL CULTUREL
DANS L'ÉCRITURE DE FÉLIX COUCHORO. 117
LATE LAWSON-HELLU

HÉTÉROCHRONOTOPIES : DÉSORIENTATIONS DE L'ESPACE-TEMPS
DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA QUÉBÉCOIS. 129
MARIE PASCAL

LE CHRONOTOPE DE L'ENFERMEMENT DANS
UN DIMANCHE AU CACHOT DE PATRICK CHAMOISEAU. 149
ALEXANDRA ROCH

HORS-DOSSIER
ENRACINEMENT ET OUVERTURE :
UNE VISION *ITHYPHALLIQUE* D'UN MÉTISSAGE CIVILISATIONNEL
DANS *ŒUVRE POÉTIQUE* DE SENGHOR. 165
ABIB SENE

COMPTE RENDU
ERIC ESSONO TSIMI, *MIGRANTS DIARIES*, ED. ACORIA, 2014.
ROMAN. 183
CÉCILE DOLISANE-EBOSSÈ

APPEL D'ARTICLES
PROCHAIN NUMÉRO - N^{O} 8 (2016). 193

Éditorial

La question francophone entre le temps et l'espace

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

Dans les définitions proposées de la littérature francophone produite d'une région à l'autre de l'espace francophone, la question de l'espace demeure une pierre angulaire où l'espace géographique et humain se définit à l'aulne de l'histoire coloniale et de ses conséquences diverses dans le temps. Si les textes de ce champ littéraire en portent les traces dans les appréhensions qu'en proposent leurs auteurs, c'est également à l'aulne du temps lui-même « qui passe », comme l'on dit, que se définit cette appréhension des incidences de l'Histoire sur l'espace géographique et humain. Les articles rassemblés dans ce numéro rendent compte de ce double déterminisme apposé ainsi aux objets culturels que demeurent la littérature et le cinéma francophones, lequel déterminisme constitue en soi une des spécificités de la « question » francophone.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Introduction

Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains

Simona Emilia Pruteanu
Wilfrid Laurier University (Canada)

Si la problématique du temps est au cœur de la « narrativité » propre à la fiction littéraire ou non, il en va de même de l'espace par lequel se conçoit la propre signification sémiotique de l'objet texte ou littéraire. À ces deux éléments vient s'ajouter le « je » énonçant, car, selon Eric Landowski

> il n'y a pas d'espace-temps comme référent pur ou comme objet d'étude donné a priori. Il n'y a que des sujets qui, à travers les modalités variables de leur 'ici-maintenant', construisent des conditions de leur rapport à eux-mêmes, comme « je ». (*Présences de l'autre*, 92)

Qu'en est-il alors de la littérature et du cinéma francophones contemporains ? Y-aurait-il un chronotope propre aux écrits et aux expressions cinématographiques francophones ? Et si oui, en quoi se distinguerait-il du chronotope bakhtinien ? Ces interrogations représentent autant de pistes que les contributeurs à ce recueil ont approfondies dans leurs recherches. Puisque les espaces décrits par les auteurs et cinéastes francophones représentent majoritairement des anciennes colonies de la France, il a fallu s'interroger en quoi une vision francophone du temps et de l'espace diffère de celle française continentale et si ces deux visions aboutissent à des historicités particulières. Les particularités francophones sont d'une importance cruciale pour la création postcoloniale car, tel que le souligne Pierre Ouellet, on vit son identité de manière différente selon les époques socio-historiques ou les territoires géoculturels :

> Le repérage ou la reconnaissance des identités repose en effet sur l'identification d'un temps, d'un lieu et d'une instance personnelle, qui permet de dire que quelqu'un *est* parce qu'il occupe tel espace à tel moment, ou en termes plus narratologiques, qu'un personnage *existe* dans la mesure où il s'inscrit dans tel chronotope ou tel espace-temps (« Les identités migrantes », 45).

Les écrivains et cinéastes francophones doivent d'abord s'approprier l'espace postcolonial avant de pouvoir écrire sur le temps, ce qui aboutit à une nouvelle structure de chronotope qui ajoute l'histoire en tant que dimension. C'est ce que soutenaient en 1995 Ashcroft, Griffiths et Tiffin lorsqu'ils écrivaient dans *The Post-Colonial Studies Reader* que le lieu, dans les littératures dites postcoloniales, est moins défini comme un paysage que comme l'enchevêtrement du langage, de l'histoire et de l'environnement qui le construisent, l'identifient et le polarisent (« Introduction », 391-392).

Les articles réunis dans ce volume essayent donc de représenter comment le récit de fiction, le récit historique et le cinéma francophones prennent en charge la représentation de l'histoire, de la mémoire, du temps et de l'espace, tout en restant à l'écoute de l'avertissement ricœurien selon lequel l'histoire et la mémoire ne s'inscrivent pas nécessairement dans le même espace – temps.

L'article de Tabouche Boualem sur l'autre rive dans le texte de Sony Labou Tansi porte sur l'importance de l'arrière-pays dans la confrontation entre le pouvoir (post)colonial et ses sujets. En outre, l'auteur s'interroge aussi sur la place privilégiée qu'occupe le fleuve Congo dans l'imaginaire littéraire africain. À son tour, El Hadji Moustapha Diop présente le chronotope colonial du Sénégal tel que vu par Pierre Loti dans *Roman d'un spahi*. Son étude souligne l'originalité de Loti qui, à travers un texte ayant valeur de document historique, fait découvrir à ses lecteurs une Afrique encore largement méconnue, que Diop appelle « une postcolonie avant la lettre ». Démonter les clichés sur l'Afrique est aussi un des buts du roman d'Éric Essono Tsimi, *Migrants Diaries* (2014), dont Cécile Dolisane-Ebossè nous fait un compte rendu détaillé dans la section *Hors-dossier*.

La jonction des imprévus et des contradictions qui ont caractérisé le passage de l'ordre colonial à celui de la période des indépendances est habilement dévoilée par l'article d'Oumar Guédalla sur l'itinéraire spatial dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma.

Ces premiers trois articles, dont la thématique reste fortement ancrée dans l'histoire coloniale de l'Afrique, sont suivis, en guise de

synthèse, de l'excellente incursion que Bruno Gnaoule Oupoh nous propose dans le panorama littéraire et historique africain, afin de répondre à l'interrogation suivante : quelle place occupe l'histoire littéraire dans l'exploration des littératures africaines et selon quelles méthodologies ?

L'article de Kyeongmi Kim-Bernard ramène le débat vers le territoire canadien avec son choix de deux écrivains migrants québécois, Ying Chen et Dany Laferrière. Situés entre un *ici / maintenant* et un *là-bas / autrefois* les deux auteurs emploient ces concepts de manière différente dans leur écriture mais avec un but commun : repousser la tentation du repli identitaire.

En revenant au lien entre temps, mémoire et histoire, Anton Kucherov examine l'écriture fragmentaire chez Pascal Quignard et Maurice Blanchot, en s'appuyant sur les thèses de Pierre Nora sur les lieux de mémoire, afin de montrer, entre autres, que l'écriture essayistique fragmentaire indique une concrétisation de la mémoire artistique subjective.

Dans son étude, Laté Lawson-Hellu analyse le refus de la frontière politique, héritage du colonialisme, dans le roman *Ici-bas, tout se paye* de Félix Couchoro. L'article révèle avec habileté les modalités d'articulation du temps et de l'espace dans l'intelligibilité de son œuvre, et dans la pertinence discursive, postcoloniale, de cette œuvre.

Marie Pascal emploie le concept d'hétérochronotopie et lui prête différentes concrétisations dans son article « Hétérochronotopies : désorientations de l'espace-temps dans la littérature et le cinéma québécois ». Son argumentation démonte les mécanismes narratifs et méta-narratifs d'un corpus pluri-média axé sur des récits de l'identitaire québécois, alors que l'article d'Alexandra Roch reprend la thématique de la fusion du temps et de l'espace. L'auteure suit les traces de Patrick Chamoiseau dans son exploration de l'espace-temps de la prison coloniale à travers le roman *Un dimanche au cachot*, ou ce que Roch appelle le chronotope de l'enfermement.

Dans la section *Hors-dossier*, l'article d'Abib Sene relie l'écriture fortement érotique de la poésie de Senghor à l'expression d'une quête identitaire en faveur du métissage culturel, en passant par l'analyse de l'espace physique et linguistique. Grâce à cette analyse de la frontière, l'article rejoint les interrogations qui ont été à la base de ce dossier. Ce volume est la concrétisation d'une série de projets de notre groupe de recherche et de nos collaborateurs, projets axés sur divers aspects du

même thème. Les articles publiés dans ce numéro closent ainsi un débat commencé avec une *Journée d'études* à l'Université Western en février 2014 sur l'espace de la frontière dans la littérature et le cinéma francophones et suivi par un atelier sur le temps et l'espace, atelier que le G.R.E.L.C.E.F a organisé au Congrès de l'Association des Professeurs de Français des Universités et Collèges Canadiens et qui s'est tenu durant le mois de mai 2014 à Brock University. Nous tenons à remercier encore une fois tous nos collaborateurs (auteurs, évaluateurs et lecteurs) de leur engagement quant à la qualité des discussions.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS and Helen TIFFIN (eds). 1995. *The Post-Colonial Studies Reader*. London : Routledge.

LANDOWSKI, Eric. 1997. *Présences de l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France.

OUELLET, Pierre. 2002. « Les Identités migrantes : la passion de l'autre ». In : Turgeon LAURIER (Dir.). *Regards croisés sur le métissage*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 39-57.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Dossier thématique

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

L'autre rive dans le texte de Sony Labou Tansi : un espace de frontière par excellence

Tabouche Boualem
Université Abderrahmane Mira, Bejaia (Algérie)

RÉSUMÉ

Notre proposition se veut une réflexion sur un espace particulier, la rive, et ses différentes manifestations dans le texte de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi. En effet, l'autre rive est considérée comme un espace de création, de dualité, de différence et de liberté dans le texte *laboutansien*. Ainsi, la localisation spatiale du drame dans les deux premiers romans de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie* et *L'État honteux* demeure plutôt flue. L'action de *L'Anté-peuple* se déploie dans un espace à deux pôles : elle commence à Kinshasa pour se terminer dans un pays voisin, visiblement le Congo, en passant par le village des pêcheurs.

Il s'agit donc d'une tentative de réponses aux questions suivantes : Quelle place occupe le fleuve Congo dans l'imaginaire des écrivains africains ? De quelle(s) manière(s) la rive joue-t-elle le rôle d'un espace de mémoire ?

INTRODUCTION

L'une des nombreuses originalités de la fiction *Laboutansienne* réside dans la capacité de l'auteur à inventer un langage subversif à plusieurs niveaux (Mbanga : 1996). Son univers fictif obéit à une logique qui s'émancipe des exigences de vraisemblance du récit réaliste adopté par les romans historiques. L'espace et la chronologie créent un réel désencrage de l'univers de référence. Le roman échappe à une narration réaliste des événements qu'il prend en charge bien qu'ils soient

immédiatement en tenant compte de leurs caractères proches du langage parlé liés au quotidien de l'auteur. La fiction ne s'enlise pas dans une chronologie linéaire, bien au contraire, le génie du roman tient à la faculté de l'auteur à créer un univers marqué par une vision magique et merveilleuse du monde. La topologie, comme repère et simulation d'un réel africain dans les récits antérieurs, est différente de celle des pays africains. Chez Sony Labou Tansi, les villes imaginaires brouillent les pistes et dérangent le lecteur, l'auteur refuse de les inscrire dans une cartographie connue. De nombreux lieux cités dans le roman n'existent sur aucune carte connue. De la même manière, les seules informations dont le lecteur dispose sur ces États et ces villes qui apparaissent dans la fiction notamment l'État de la Katamanalasie, dans *La Vie et demie*, les villes de Yourma, dans *l'État honteux*, de N'sanga Norda et Valancia, dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez,* ou de Hondo-Noote, dans *Le Commencement des douleurs*, demeurent leur localisation dans les régions tropicales. Il s'agit d'un espace réinventé (Lefebvre, 1974) situé entre l'imaginaire et la créativité de l'écrivain congolais que nous étudierons comme un renouveau de la fiction.

Le roman de Sony Labou Tansi décrit par conséquent un espace habité, dominé par une idéologie politique qui tient d'une expérience historique propre aux territoires des clans kongo. Dans son récit, les clans Kongo occupent les espaces positifs. Ils sont opposés non pas à l'espace urbain mais à la capitale du Nord incarnée par le pouvoir et qualifiée de lieu mortifère parce qu'elle est l'espace du pouvoir. Ainsi, N'sanga Norda, Hozanna, Tombalbaye, capitales des régimes dictatoriaux, sont des mégalopoles situées au Nord alors que Valancia et Hondo Noote, villes des Bakongo et espaces positifs, sont au Sud.

DE L'HÔTEL « LA VIE ET DEMIE » À LA FORÊT DES LÉOPARDS

La majorité des personnages de Sony Labou Tansi sont pourchassés (Le Moigne, 2010), c'est pour cette raison qu'ils cherchent à changer d'espace pour se protéger. Le personnage de *L'Anté-peuple*, Dadou, rejoint l'autre rive pour atteindre le village des pêcheurs, Chaïdana Layisho de *La Vie et demie* rejoint la forêt des léopards et Estina Bronzario de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* s'enferme dans une citadelle construite pour elle. Ces lieux ont un statut très particulier dans

les textes de Sony Labou Tansi parce qu'ils permettent aux hommes de vivre la tête haute.

Dans toute sa production romanesque, Sony Labou Tansi n'a pas cessé d'affirmer que l'âme des hommes est bel et bien cette dynamique, celle d' « inventer une éternelle soif d'identités ». Cette dynamique possède sa représentation spatiale, celle de l'autre rive à atteindre, celle qui permet d'échapper à l'enfer et d'atteindre un paysage d'espoir. Cet espace à atteindre est celui qui permet aussi de franchir la rue des mouches, un espace dont rêvait Chaïdana : « L'hôtel recevait en plein visage le souffle du fleuve et les senteurs de l'autre rive. L'hymne des grenouilles continua jusqu'aux dernières heures de la matinée et Chaïdana l'écouta comme la seule musique digne de son corps. » (1979 : 43).

La Vie et demie nous offre deux espaces de refuge : l'hôtel « La vie et demie » et celui de la forêt des Pygmées. Le premier refuge, l'hôtel, apparaît lorsque l'héroïne, Chaïdana, cherche un lieu où se refugier : « nous sommes dans la ville à problèmes […] vous connaissez l'hôtel La vie et demie ? » (1979 : 30). Ce refuge occupe un espace particulier qui en fait même un lieu à part : « – Mais La vie et demie était un hôtel d'expatriés et M. Billancourt, le patron, n'aurait jamais toléré une quelconque fouille » (*idem* : 62). La forêt des Pygmées, quant à elle, apparaît avec l'arrestation de Layisho et Chaïdana ; et ses enfants sentent alors le danger : « Ils virent un triste vieillard à la gorge et au front blessés, qui n'eut pas trop de mal à les convaincre de se laisser dériver par les eaux jusqu'à la forêt des léopards, puis Layisho avait été appréhendé et qu'on cherchait ses deux enfants » (*idem* : 87). Cet espace va permettre aux enfants de Chaïdana d'être au contact d'un personnage qui va jouer un grand rôle dans leur parcours personnel, Kapahacheu.

La plongée que Chaïdana effectue dans la forêt est lourde de sens. En effet, après l'assassinat de son père, Martial, l'ancien chef charismatique de la Katamalanasie, elle tente d'élaborer toutes les stratégies possibles pour le venger. Et cette action en perspective, vise l'élimination physique du Guide providentiel et de tous ses successeurs. Grâce à la bénédiction de la forêt, elle parviendra à mettre à exécution son plan et à le faire aboutir : « Si le temps le veut, je repartirai, et je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang. » (1979 : 99) Ainsi, Chaïdana Layisho apprend des Pygmées, Dadou, quant à lui, est accueilli par la vieille : « […]. On ne peut pas lui refuser que vous restiez. Et si ça caille, on peut même prendre des

risque » (1981 : 124). Les pêcheurs ont le sens de l'hospitalité et de solidarité :

> Il y a de la place pour deux sur la natte, dit le plus jeune, sur la natte et dans la pirogue. Quant un grand-père est mort, il a dit : « Il faut aimer ceux qui souffrent ».
>
> Oui, approuva la vieille, il a dit cela. Vous allez aimer monsieur Dadou. Vous l'emmènerez à la pêche.
>
> Il a ses papiers ? demanda le plus jeune.
>
> Ne peut pas traverser le fleuve sans papier, dit la vieille. (1981 : 125)

Les espaces en question sont politisés, ils ont une fonction idéologique et apparaissent comme des espaces d'identification politique et d'opposition (Ndinda, 2002). Sony Labou Tansi tient compte des nouvelles réalités politiques qui opposent les forces politiques et des violences militaires qui oppriment les populations. *La Vie et demie*, premier roman de Sony Labou Tansi, inaugure déjà la thématique de la ville armée. L'étude que nous consacrons aux espaces dans le roman *laboutansien* doit considérer les nouveaux aspects que nous venons d'évoquer, la capitale comme lieu d'enjeux politiques, les espaces naturels, la forêt, le fleuve comme lieux de paix et, enfin, les nouveaux espaces produits dans les trois derniers romans comme lieux d'identification et de résistance politique concédés aux forces de résistance en l'occurrence, les tribus kongo. Dans la forêt des Pygmées, Chaïdana et Layisho redécouvrent les vertus des habitants de la forêt et tout le mystère d'un monde ignoré des habitants de la ville qu'ils ont fuie. La forêt est un lieu de mystère qui garde les secrets de la vie et de l'invisible : elle s'oppose à la ville qui tue les hommes et qui les plonge dans « les fosses communes ». Dans ce passage, Layisho regrette l'absence dans la ville de ce mystère et de cette spiritualité qu'il trouve dans la forêt :

> La forêt te dira des secrets dans la nuit, elle te dira ce que les oreilles n'entendent pas.
>
> Souvent Chaïdana n'écoutait pas, elle regardait le collier de dents. Elle pensait que les dents avaient appartenu à Martial. Ce petit empire de phalanges qui pendait sous l'instrument de musique. Là-bas, avec tout ce monde de Son excellence. Si on s'amusait à faire des ustensiles et des objets d'art. Mais il y avait la fausse commune où Layisho était sans doute descendu. (1979 : 127)

La Vie et demie obéit à une structure qui enchaîne les séquences narratives en alternant espace de guerre et espace de paix. Le récit s'ouvre dans un espace urbain, il introduit la guerre et l'exécution de Martial. Ensuite, Chaïdana disparait dans la forêt des Pygmées où règne

la paix. Enfin, la ville vient recouvrir la forêt des Pygmées et plonge les habitants dans une guerre chaotique, comme le décrivent les deux passages suivants de *La Vie et demie :*

> Non, la terre est mal conçue, il en fallait une pour quatre ou cinq types. Après c'est l'enfer. L'enfer ne tue pas, il bouffe.
> L'enfer ?
> C'est quelque chose qui vous bouffe. Qui vous mange à coups fermés.
> Léopard ?
> Non.
> Lion, crocodile, tigre ?
> Ça vous mange tant que vous respirez, mort, ça vous laisse tomber. Vois pas.
> Tu ne verras pas, il faut aller là-bas. (1979 : 132)

Et plus loin :

> Des soldats vinrent. […]
> Le chef des soldats étaient tombés en colère.
> Un pygmée n'aura jamais le droit de parler ainsi à un Payonda.
> La forêt appartient aux Mhaha. Pourquoi tu y viens soldat.
> La réponse ne s'était pas fait attendre. Une balle avait sifflé et le sang de Mulatashio coulait dans la gueule ouverte du défunt. (1979 : 133)

En effet, les pécheurs vivent près de la nature dont ils sont entièrement dépendants et bien souvent leur travail les oblige à travailler collectivement, les rendant plus amènes et plus tolérants : « Les pécheurs auront toujours, dans tous les pays du monde, la réputation d'avoir plus d'humanité que le reste des hommes ». (1979 : 74) De fait, Layisho accueille Chaïdana chez lui au point de donner son nom à ses trois enfants, afin de l'aider à se cacher du Guide providentiel. L'autre rive, c'est aussi celle d'un fleuve sur lequel pêchent Chaïdana Layisho et Martial, un fleuve qui offre une vie calme contrairement à celle de *La rue des mouches*.

Le fleuve Kongo est, de la même manière, opposé à la ville des milices. Il se révèle comme étant un espace de paix et d'abondance alimentaire. Cet espace est un lieu de calme habité par des pêcheurs dont les préoccupations sont essentiellement le travail et la communion avec la nature : « Ce côté du pays aimait Dieu. Il avait donné le fleuve. Le fleuve donnait la vie. La vie donnait le reste. Elle faisait le pont entre aujourd'hui et les ancêtres. Elle offrait la joie de tuer un poisson. Ils étaient nombreux les pêcheurs. De toutes les parties du continent, face à l'eau, aux pierres, à la boue lourde où végétait la jacinthe » (1979 : 141).

LE VILLAGE DES PÊCHEURS, LE BERCEAU DE LA RÉBELLION

Selon Édouard Glissant (1981), pour que la révolution réussisse elle peut s'appuyer sur le paysannat. Ainsi, dans ses thèses apparaît un paysage qui n'occulte pas l'homme, mais l'amarre à ses divers éléments, les intègre les uns aux autres dans une profonde communion :

> Au Nord du pays, l'enlacement des verts sombres que les routes n'entament pas encore. Les marrons y trouvèrent leur refuge...La nuit en plein soleil et le tamis des ombres. La souche, sa fleur violette. Le lacis des fougères. La boue des premiers temps, l'impénétrable originelle. Sous les acomas disparus, la rectitude des mahoganys que des anses bleues supportent à hauteur d'homme. Au centre, l'ondulé littéral des cannes… Le Sud enfin où les cabris s'égaillent. (Glissant, 1981 : 30)

Ce paysage qui fonde la nature la plus intime de l'être humain est le berceau des révolutions qui dominent les textes de Sony Labou Tansi.

Le récit de *L'Anté-peuple* commence en ville dans un établissement scolaire avant que Dadou qui est persécuté et recherché par les milices du régime ne se réfugie au bord du fleuve Congo. Il se fait soigner dans le village des pêcheurs qui vivent loin de la ville et qui, par conséquent, se détournent de l'ensemble des mouvements et des événements politiques. Les habitants du bord du fleuve expriment, à travers Makaya, la peur qu'ils ont des affaires politiques de la ville : « On aimait l'étranger. Mais Makaya avait raison : « Si les bérets venaient, ils le prendraient pour un maquisard. Et un village qui avait abrité des maquisards n'avait pas droit à la pitié. On y mettait le feu. Tous ses habitants seraient dispersés voire tués » (1981 : 125). La ville représente une menace de mort permanente liée à la politique. (Zorgbibe, 2004) Lorsque le héros veut quitter Kinshasa et Brazzaville, ce n'est nullement le risque de l'acculturation ou de perte de son identité qui le guette, mais celui de se trouver impliqué dans les affaires du pouvoir et de se faire dévorer par le régime qualifié d'enfer par les pêcheurs :

> Il demanda à Henri où pouvait bien être la cité du Parti.
> Qu'est-ce qu'un pêcheur a à avoir avec la cité du Parti. C'est là des choses qui ne nous regardent pas. Vous un pêcheur qu'est-ce que vous irez faire là-bas ?
> Montrez-moi le chemin, dit Dadou.
> Pourquoi demandez-vous le chemin de l'enfer ? (1983 : 101)

Ainsi, la ville n'existe dans le roman et n'a de sens que dans son assimilation aux affaires de l'État. C'est l'espace du parti du Guide et de

ses soldats kaki. Par opposition, la forêt et le fleuve apparaissent comme des espaces de liberté et de refuge pour les opposants au régime.
Au risque de sa propre vie, Yealdara favorise l'évasion de Dadou qui se réfugie dans le village des pêcheurs considéré comme un nid des rebelles. L'objectif unique de Yealdara est de créer un paradis avec Dadou, comme elle le dit elle-même : « Ils construiraient ce monde où le lit devient boussole, où les draps deviennent vagues et tempêtes, où l'odeur est vent, où la viande est univers. Ils iraient danser, boire, sauter les ruisseaux […] avant de pourrir, il faut se débattre… » (1981 : 70). La recherche de l'amour ne sera pas facile pour elle. Yealdara sera obligée de traverser des obstacles, et de surmonter des difficultés qui mettent à rude épreuve sa foi en l'amour. Elle reçoit encore des blessures lorsqu'elle traverse le fleuve à la recherche de l'objet de son amour. La rupture d'avec son père et sa vie antérieure marquent le début d'un nouveau voyage. La traversée du fleuve prend donc tous les aspects d'une purification de la personnalité.

En traversant le fleuve, Yealdara laisse derrière elle un monde en agitation. De l'autre côté, elle espère trouver l'objet de sa quête, mais son déplacement est une descente aux enfers ; elle devient pêcheuse dans le village qui l'accueille. La vie dans cet espace qu'elle vient de découvrir lui permet de comprendre qu'elle est tombée dans un univers qui vit un bouleversement révolutionnaire. Ses discussions avec le vieil Armando lui ont permis de comprendre que « le fleuve est le pays des grandes âmes » (*idem* : 147). Yealdara passe cinq ans dans ce village jusqu'au jour où le vieil Armando est arrêté. Elle est brutalement ramenée à la réalité et décide d'agir : « Il faut que je me batte. Je n'ai pas encore les mains liées. Je n'ai pas encore la viande fermée. Tant qu'il y aura une goutte de moi en moi, je me battrai » (*idem* : 160). Cependant, dans un pays en pleine révolution, Yealdara n'a pas d'armes, ni de moyens. Au moment où elle décide de lutter, elle n'appartient à aucun groupe d'action. Seule dans son parcours, elle est obligée de subir dans sa chair les souffrances du myste.

Au cours de ses recherches, Yealdara découvre les réalités de la capitale. Les espaces publics sont baptisés de noms faisant partie du registre révolutionnaire : parc de la liberté, Rue de la Fanfare, Avenue de l'espoir, Rue de Babylone, (*idem* : 163-165). Le parc de la liberté est inaccessible, les soldats demandent les papiers à tous les coins de la rue. Les rêves sont brisés : « Ça chauffait trop ici. Tous les chemins morts. Restait seulement celui de l'espoir. Tous les droits tués, restait ce droit à

l'espoir, aux illusions peut-être » (*idem* : 164). Le seul espace censé donner espoir aux individus est celui des églises, et autres confessions religieuses. Ces lieux sont en principe le refuge par excellence, les milieux dans lesquels l'on recherche et retrouve la sérénité, mais ce n'est pas toujours le cas :

> On venait pour fuir l'extérieur. Mais l'extérieur vous pourchassait partout. Il vous encerclait ; il se resserrait sur vous comme un nœud terrible, il vous rongeait, vous grattait, vous piquait, vous assiégeait. L'extérieur était la nouvelle bête féroce ici, qui sautait sur vous à la moindre occasion et vous déchirait, vous broyait ; il avait des gestes de raz de marée et se conduisait comme un séisme dans tout l'être, sous toutes les viandes, au fond de toutes les consciences. (*Idem* : 165)

Yealdara découvre que la plupart de ces dénominations cachent mal les soubresauts d'une révolution s'est emballée. Les arrestations et les exécutions qui se font au nom de la révolution sont, en réalité, des répressions initiées par les dictateurs pour se maintenir au pouvoir. Les personnages se retrouvent au centre d'un cycle qui leur ouvre les portes de l'enfer. Yealdara découvre le règne d'un univers où elle bascule bientôt.

LA PROVINCE, UN LIEU DE RÉSISTANCE

Dans le roman de Sony Labou Tansi, le lecteur découvre plusieurs villes positives qui s'opposent au régime et qui défendent les idées démocratiques : Valancia est la ville d'Estina Bronzario, opposée au régime (*Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*), Hozanna est la ville du rebelle Benoît Goldman (*Les Yeux du volcan*), Hondo Noote est la ville d'Hoscar Hannah, le Saint (*Le Commencement des douleurs*). Ce sont en réalité des villes fictives, tout droit sorties de l'imaginaire de l'auteur. Dans un ouvrage collectif, Sony Labou Tansi ou la quête du sens, Kadima Mukala souligne que :

> [Chez Sony Labou Tansi], les villes sont blotties entre l'eau et les roches, le flux et la permanence, les événements et l'Histoire. Pourtant entre la pierre et l'eau, il n'y a pas d'opposition, mais plutôt une étrange complicité. La pierre n'est jamais autant elle-même que lorsqu'elle est entourée d'eau. L'homme n'a alors pas sa place. Il est un naufragé ballotté entre la permanence de l'histoire et le flux des événements. Témoin impuissant de cette complicité de l'océan et de la pierre, l'Homme n'existe que par elle, sur une fragile frontière où se constitue le sens de sa vie et dont Sony Labou Tansi, dans ses trois derniers romans a relancé la genèse. (1997 : 102)

Ces nouvelles villes sont occupées par les populations de la Côte qui ont une histoire de plusieurs siècles. L'histoire de la population de la côte coïncide avec les luttes démocratiques et les phénomènes de décapitalisation marqués dans leur calendrier. *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* donne les références historiques de la « décapitalisation » (Devesa, 1996). L'événement majeur qui fonde la lutte démocratique fait référence au transfert de la capitale de la Côte Valencia vers Nsanga Norda, l'actuelle capitale du pays située au Nord et contrôlée par le régime.

Dans *La Vie et demie*, le chemin que constitue le fleuve charge la forêt de valeurs qui la rendent aussi très précieuse. Pour Kapahacheu, cette forêt est devenue :

> La république de sèves, de ses ancêtres, de l'oncle qui avait résisté au gbombloyano, de la feuille qui faisait pleuvoir, de celle qui rendait le gibier lent. Si bien qu'à la longue, dans le cerveau de Chaïdana, la forêt se fit, la forêt et ses enchevêtrements farouches, la forêt et ses odeurs, ses formes, ses ombres et ses lumières, ses torturantes ardeurs. A part ses dix-neuf ans de là-bas, Chaïdana finit par perdre de vue son âge. Il y avait les jours, les nuits : c'était la forêt du temps, la forêt de la vie, dans la forêt de son beau corps. (1979 : 100-101)

Ainsi, si la ville est considérée comme une « putain » (1981 : 114), la forêt est quasi-vierge d'hommes : elle n'héberge que des Pygmées, qui ont développé une science : « Les parents de Kapahatcheu avaient été chasseurs, mangeurs de feuilles, et possédaient la science des sèves comme personne ne l'avait jamais possédée. Mais jamais de leur vie ils n'avaient rencontré une bête du nom de l'enfer, qui vous mange vivant, et mort vous laisse tomber » (1979 : 95). Le séjour de Chaïdana Layisho dans la forêt lui permet de découvrir un Paradis où pousse la liane :

> Cette feuille, tu mets sous la langue pour devenir un homme-arbre. Cette feuille, tu mâche, pour ne pas faire fuir le gibier avec ton odeur. Cette feuille tu frottes pour que les serpents s'éloignent. Cette feuille pour garder le souffle. Cette feuille. Cette liane. Cette racine. Cette sève. Cette plante ». (*Idem* : 98)

Cette république obéit alors aux lois de la nature, elle symbolise le dedans et les valeurs qui soumettent l'homme aux exigences de cette sève dont il provient. La forêt est un lieu ancien que les ancêtres du Guide Providentiel ont rasé pour construire Yourma.

Dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi il est peu question de la forêt, mais son rôle dans l'univers reste posé parce qu'elle en fait partie intégrante. L'homme est une part de la nature, une part

intégrante, il doit garder sa place sans privilégier la sienne, sans en faire un instrument de pouvoir. Voici ce que dit Kapahatcheu à sa sœur Chaïdana : « … Oui, cette sève, cette plante, cette liane, ce champignon, cet insecte. Et il y a le grand arbre qui garde les voix des ancêtres. L'autre arbre qui garde les voix des morts qu'on n'enterre pas. La pierre qui parle. Le lac aux poissons cuits. » (*Idem* : 101)

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez,* Estina Bronzario, figure de la résistance contre le régime, appelle à la commémoration des cent ans de la décapitalisation contre la mise en garde des autorités. Lorsqu'elle mène le mouvement de rébellion des femmes pour fêter le centenaire, sa mort est annoncée par les autorités du régime de Nsanga-Norda :

> Fartamio Andra ne comprenait pas pourquoi la terre n'avait pas crié la grève des étudiants, quelques semaines avant la première guerre de la décapitalisation qui opposa la lignée des fondateurs aux gens de Nsanga Norda. (1985 : 19)

C'est ainsi qu'à Valancia après l'assassinat d'Estina Bronzario, les femmes refusent de faire la guerre, au nom de l'honneur, contre le sang déversé.

Le dernier roman de Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, nous présente une autre ville côtière, Hondo Noote ; petite ville construite entre un volcan et l'océan, aussi menaçants l'un que l'autre, on se méfie des ricanements de la Fortune. Heureusement, les éléments naturels ont toujours prévenu ses habitants des pièges que leur tendait l'Histoire. Mais lorsqu'une cérémonie rituelle – le mariage symbolique d'une enfant avec un vieil homme – tourne mal, tout le monde sent bien qu'il y aura des conséquences et que plus rien ne sera comme avant.

Hondo Noote brillait joyeuse au milieu des maisons bleues, dans ses jupons de verdure.

> Hondo Noote que nous disions être l'âme de l'Atlantique, pays blotti dans les pierres, baigné dans l'écume dense des lumières de juin, pays vorace d'histoires, de légendes, de rumeurs, pays omnivore. Toute la ville sentait l'agave et la craie. Le soir, elle déversait la musique de tous les pays du monde. Hondo Noote, cité privilégiée de tous les dieux, regardait opiniâtrement le ciel. (1995 : 23)

Ainsi, Valancia et Hondo Noote, villes côtières, situées au Sud, sont chargées d'Histoire. Hondo Noote est une ville cosmopolite, traversée par des peuples nombreux. Elle a connu la colonisation mais n'a jamais rompu avec ses fondateurs, ses mœurs et ses croyances. Le savant Oscar Hana veut construire une nouvelle terre, « une île vierge de toute

colonisation », un pays de revanche : « Ainsi les derniers de la Terre seront les premiers, lavés du poids de l'histoire, […] de trois mille ans d'humiliations, de négation parfaite » (*idem* : 102).

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Sony Labou Tansi, à travers son esthétique de l'espace, affiche une volonté d'écrire un roman qui dépasse les sentiers battus de la littérature exotique en proposant un espace vierge dans son roman et en laissant apparaître l'audace de créer des villes et des pays imaginaires dans le récit. Le lecteur découvre des espaces nouveaux et un foisonnement de noms de rues et de villes jamais entendues auparavant : Katamalanasie, Yourma, Felixville, Nsanga Norda, Baltayonsa, Tombalbaye, toutes ces villes imaginaires apportent un nouveau souffle au roman africain.

L'auteur introduit un univers urbain tout à fait imaginaire qui relève de l'esthétique du merveilleux. En effet, la description qui prend comme modèle les espaces connus du lecteur dans le but d'installer la fiction dans un univers congolais réel se trouve délaissé dans les derniers romans de Sony Labou Tansi au profit d'un espace et d'une toponymie imaginaires. Les espaces en question sont politisés, ils ont une fonction idéologique et apparaissent comme des espaces d'identification politique et d'opposition. Il tient compte des nouvelles réalités politiques qui opposent les forces politiques et des violences militaires qui oppriment les populations. L'espace romanesque est symbolique du rapport de l'homme au pouvoir politique : la décapitalisation de Valancia par les autorités est un acte de dépossession et d'usurpation du pouvoir légitimement dévolu aux gens de la Côte. Le rapport de l'homme à l'espace est de nature proprement affective : l'espace n'est point conçu comme une sphère ouverte, mais comme la propriété du groupe.

Ouvrages cités

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

GLISSANT, Édouard. 1981. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard.

LEFEBVRE, Henri. 1974. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos.

LE MOIGNE, Sonia Euzenot. 2010. *Sony Labou Tansi : La subjectivation du lecteur dans l'œuvre romanesque*. Paris : L'Harmattan.

MBANGA, Anatole. 1996. *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : système d'interactions dans l'écriture*. Paris : L'Harmattan.

NDINDA, Joseph. 2002. *Révolutions et Femmes en révolution dans le roman africain francophone au Sud du Sahara*. Paris : L'Harmattan.

MUKALA, Kadima (dir.). 1997. *Sony Labou Tansi ou la quête permanente de sens*. Paris : L'Harmattan.

SONY, Labou Tansi**.** 1979. *La Vie et demie.* Paris : Le Seuil.

----**.** 1981. *L'Etat-honteux.* Paris : Le Seuil.

----**.** 1983. *L'Anté-peuple*. Paris : Le Seuil.

----**.** 1985. *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Le Seuil.

----**.** 1995. Le Commencement des douleurs. Paris : Le Seuil.

Des altérations du désert : le « Sénégal »de Pierre Loti

El Hadji Moustapha Diop
Western University (Canada)

RÉSUMÉ

Il s'agit, dans cette brève mise au point, de revisiter un des lieux communs de la critique du *Roman d'un spahi*, sa valorisation comme document historique sur la période coloniale au Sénégal. Après un passage en revue des diverses approches tentant de saisir la nature du nouage entre récit exotique et roman colonial et ses implications pour l'appréciation des temps de la modernité inscrits dans ce binôme générique, on arguera d'une autre liminalité, qui elle fait intervenir l'espace colonial. Le « Sénégal » de Loti, sous ce rapport, s'avère une postcolonie avant la lettre, à la croisée d'un ancien régime, avec Saint-Louis, et d'un nouveau dispositif de gouvernementalité, qui aura pour centre Dakar. Suivre le tracé de cette dérive à travers l'effort de sa capture comme sens par l'écrivain, sans préjuger de sa « valeur » documentaire : tel est l'objet de la présente étude.

DÉ/PARTS : *LE ROMAN D'UN SPAHI* COMME TEXTE-LIMITE DE L'EXOTISME

L'exotisme fin-de-siècle jouit d'un statut ambigu : d'une part il n'est pas entièrement réductible à la littérature de gare ou de comptoir (colonial), de l'autre il ne relève pas tout à fait de la « haute » littérature. Pour une large part, cette ambiguïté est due aux textes de Pierre Loti. Assurément, et comme le fait observer Suzanne Lafont dans *Suprêmes clichés de Pierre Loti*, « à l'heure où Loti publie *Aziyadé*, parler de l'Orient, c'est écrire à la suite de Hugo, Gautier, Nerval et bien d'autres, c'est faire de l'Orientalisme » (17). Mais l'obscur enseigne de

vaisseau ne serait pas devenu la « figure de proue » d'une sorte de nouvelle vague d'exotisme[1], en cette fin-de-siècle, s'il s'en était tenu à renchérir sur les tropes et motifs de l'ancienne manière, s'il avait fait des poncifs orientalistes son fonds de commerce. De fait, si le nom propre « Pierre Loti » se confond, par une sorte d'antonomase, avec les nouveaux modes de perception de l'altérité dans un monde sous l'empire du regard occidental, *under Western eyes*, pour reprendre le titre du roman de Joseph Conrad, c'est parce que le dispositif de fabrication de ce regard ne fait plus seulement intervenir, en littérature, les procédés classiques de la tradition réaliste, « éprouvés » à travers moult récits de voyage, réels ou imaginaires ; ce façonnement est désormais, comme le rappelle opportunément Tzvetan Todorov dans *Nous et les autres*, contemporain du « moment de la grande expansion coloniale française » (354). Dans *La Littérature des lointains*, vaste panorama historique de « l'exotisme européen au XXème siècle », Jean-Marc Moura établit le même constat : « Cette présence de la France dans le monde, un auteur l'incarne d'abord, non seulement parce qu'il connaît un large succès, mais aussi parce qu'à la fois marin et écrivain, il réunit impérialisme et exotisme : Pierre Loti » (77). Ceci ne revient pas à réduire l'exotisme fin-de-siècle à la prégnance du facteur historique, encore moins à laisser entendre que le phénomène « Loti » est un condensé indiciel des multiples formes, modes et tendances littéraires associées à l'exotisme durant une période allant du dernier quart du 19ème siècle à la belle époque. Alain Quella-Villéger, dans *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, prévient contre les abus d'une telle extrapolation : « L'œuvre de Loti a été considérée comme un véritable carrefour entre littérature exotique et roman colonial. Au demeurant, seuls deux romans situent entièrement leur action dans des colonies françaises : *Le Mariage de Loti* et *Le Roman d'un spahi* » (66). Mais à la différence de Victor Segalen, Loti trace dans son œuvre des lignes de passage entre la tradition de l'exotisme littéraire et le nouveau régime de représentation commandé par la colonialité.

[1]Sur cette *counter literature*, on se reportera à l'étude de Jean-Marie Seillan, « La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du 19ème siècle », où il tâche de montrer dans quelle mesure cette catégorie de textes « avoisine deux sous-genres bien identifiés, la littérature *exotique* et la littérature *coloniale* », sans se confondre avec eux (33. Soulignement de l'auteur). Sur la littérature coloniale proprement dite et les critères permettant de la distinguer de la littérature exotique, cf. Moura, *L'Europe littéraire* 112-116 ; et Moura, *La littérature des lointains* 124-125.

Ceci, comme le note Chris Bongie, est particulièrement le cas dans *Le Roman d'un spahi* :

> Loti's third work, *Le roman* [sic] *d'un spahi*, registers a shift away from the desperate exoticism of the first novels and a partial coming to terms with the presence of colonialism. The West Africa it depicts is a markedly colonized locale. (100)

S'il abonde dans le sens de ce nouage classique entre exotisme et colonialisme, Anthony Purdy, dans une étude sur la circulation des valeurs matérielles et immatérielles dans le même texte, i.e., *Roman d'un spahi*, fait toutefois observer que la « contrée éminemment coloniale » de Bongie est moins une périphérie opposée à un centre que le site d'un transfert, le symptôme d'une *Verschiebung :*

> [*Le Roman d'un spahi*] illustrates in a more interesting way than the so-called exotic novels proper the complex relationship between colonialism and exoticism in the work of Pierre Loti. For one thing, it introduces a division within the representation of the metropolis itself, between urban and rural, painting a damning picture of Paris as a modern Babylon and portraying life in the country as intrinsically good and pure, if desperately hard, thereby anchoring the author's anti-modernism firmly at home. (216)

Ce déplacement, par où l'ailleurs exotique s'avère moins un paradis néguentropique où renouveler les énergies sapées par la « civilisation » qu'un espace transférentiel se prêtant à une plus subtile extériorisation des tensions sociales inhérentes à la modernisation et aux processus d'uniformisation[2] nationale dans la France post-1870, a ouvert de nouvelles perspectives sur le sous-courant régionaliste et antimoderniste de la littérature exotique et coloniale[3]. La vieille complainte des auteurs coloniaux reprochant à Loti ou Ernest Psichari de ne se servir des colonies que comme d'un décor[4], un mur blanc où projeter leurs angoisses décadentistes, se révèle ainsi comporter une part de vérité, mais dans une visée où « la dissipation du mirage exotique », comme l'appelle si bien Todorov, revêt une tout autre signification. C'est ainsi que dans ce classique comparatiste qu'est devenu *Exotic Memories*, Chris

[2] C'est tout le sens symbolique du port ou rejet de l'uniforme du soldat dans *Le Roman d'un spahi*. Sur ce point, voir Bleton 1998.

[3] Cf. l'étude de Jennifer Yee (2003) sur la celtitude des auteurs coloniaux d'origine bretonne et normande, et la mise au point très instructive de Paul Bleton (1998) concernant la prise en charge littéraire de la mémoire historique post-1870.

[4] Sur la critique de cet « exotisme décoratif » et les différences entre auteurs coloniaux « pure laine » et « polyester », cf. la discussion dans *Littérature des lointains* (Moura 117 sq.).

Bongie s'attache moins à saisir, comme Todorov, le moment où l'aventure exotique tourne à la mésaventure coloniale, qu'à mettre en relief les effets collatéraux de la modernité occidentale à l'ère industrielle :

> The Westernization of the earth, far from resulting in the total organization of the world in rigid technological schemes, produces a hybrid situation typified by constantly shifting political and economic inequalities and the survival, in a distorted form, of pre- or non-modern ways of life. (28)

Cette différence spécifique de l'exotisme fin-de-siècle comme enkystement des multiples points de tension entre le prémoderne et le moderne, *Gemeinschaft* et *Gesellschaft*, pointe ainsi vers un certain *prelapsarian element*, une nostalgie pour un monde virginal, d'avant la chute. Ainsi, cet engouement exotique se prête fort bien à diverses relectures, sous l'angle de la psychanalyse ou de l'histoire sociale des micro-identités dans la France post-1870. Sous ce rapport, le roman exotique, contemporain du colonialisme et indissociable de ce dernier, exprimerait la sensibilité maladive d'une civilisation à bout de souffle qui voit dans l'ailleurs, non la possibilité d'un grand bain de jouvence, une extase sensorielle, ou un stade antérieur de civilisation mais l'échec de son projet de (re)définition du rapport au visible en général[5]. Comme l'écrit encore Bongie :

> The will to escape the "world's corruption and degradation," to go elsewhere and thereby transform the constitutive mediocrity of the modern subject...But for many writers, this project had by the turn of the century become ineluctably caught up in a colonial enterprise that was incompatible with exoticism as originally conceived. "The grand dream of a successful quest" could not, under these conditions, be lived out...In the age of New Imperialism, the exotic necessarily becomes, for those who persist in search of it, the sign of an aporia----of a constitutional absence at the heart of what had been projected as a possible alternative to modernity. (21-22)

L'un des effets de cet engrenage aporétique est justement perceptible dans *Le Roman d'un spahi* : la transformation du paysage (*landscape*) de l'ailleurs lointain en « lointain intérieur » (*inscape*), comme dirait Michaux. On peut ainsi apprécier, à travers le déluge

[5] On le sait, ceci s'applique, en première ligne, aux masses urbaines. Cette *visual agency*, pour reprendre la formule de Purdy, dans ses nouvelles configurations, notamment avec le tourisme et par la suite le cinéma, la mise au pas du monde dans la boîte à images, est l'objet des travaux de Jean-Didier Urbain dans *L'Idiot du voyage*. L'exotisme du lieu familier, du chez-soi, n'est alors qu'un juste « re-tour » des choses.

d'images de la décomposition, du néant, du vide, de la damnation, etc. au Sénégal, une ligne de consistance du dispositif de « monstration » de ce texte : le passage du tableau vivant à la nature morte, de la pastorale provinciale à une esthétique du délabrement et du pourrissement pour la peinture de Paris, ville qui en vient ainsi à symboliser, surtout après la débâcle sedanaise, la sale gueule et la crasse du présent « moderne ». Ne pas perdre de vue cette opposition Paris/province, c'est donc redéfinir la place de l'espace colonial dans la configuration des schémas de lecture et complexifier le tableau des données de l'analyse. Par exemple, là où, dans *Nous et les autres*, Todorov trouve « révélateur » le fait que « roman exotique et roman colonial puissent coexister si facilement chez [Loti] et au cours des mêmes années, alors que leurs intentions semblent si opposées : l'un glorifie l'étranger, tandis que l'autre le dénigre » (355)[6], Jennifer Yee discerne dans ce même paradoxe la solution à un problème « topique », l'ailleurs exotique étant selon elle

> un lieu où l'identité nationale peut s'affirmer doublement, bien qu'il ne soit pas question d'elle explicitement… [Identité] définie d'un côté par *opposition* (avec l'altérité) et de l'autre par *métonymie* (avec l'identité régionale). C'est donc là où on s'y attendrait le moins – en Afrique, en Indochine, en haute mer ou dans le Sahara – que revient le thème de l'identité régionale du héros. (162. Soulignement de l'auteure)

Déplacement du lieu agonal entre la modernité et ses *discontents*, et intériorisation, pli au-dedans du regard sur le dehors, sur l'altérité : ces deux aperçus donnent une nouvelle inflexion à la « solidarité organique » entre texte et contexte, qu'on avait souvent tendance à lire, pour le cas spécifique de *Roman d'un spahi*, en termes de prégnance de l'Autre des colonies. Sous un tel angle, le facteur colonial, sans rien perdre de sa pertinence pour d'autres types d'approche, comme la fameuse critique imagologique de Léon Fanoudh-Siefer[7], se révèle

[6] Todorov arrive à la conclusion que toutes les apparentes contradictions de *Roman d'un spahi* se résolvent à la lumière de l'égocentrisme de l'auteur. Il pointe ainsi vers un avatar post-romantique de la *pathetic fallacy*, quelque chose comme une *exotic fallacy*. Cependant, Todorov ne fait que l'indiquer, en pointillés, sans trop s'étendre sur le sujet – ou y revenir. À signaler que dans *Mythologies*, Barthes était arrivé à la même conclusion, la dimension subjective en moins, secondaire par rapport à l'aspect langagier : « En somme l'exotisme révèle bien ici sa justification profonde, qui est de nier toute situation de l'Histoire. […] Face à l'étranger, l'Ordre ne connaît que deux conduites qui sont toutes deux de mutilation : ou le reconnaître comme guignol ou le désamorcer comme pur reflet de l'Occident. De toute façon, l'essentiel est de lui ôter son histoire » (157).

[7] Cette critique garde toujours sa validité, dans ses lignes de force générales. Nous y revenons plus bas.

moins incontournable qu'on ne le pensait pour livrer des aperçus sur les « faux raccords » autour desquels est structurée l'historicité elliptique de ce texte, son *oratio obliqua* si l'on veut, ainsi que sur les nombreux points de suture du sujet[8].

Mais il reste un point où la colonialité elle-même demande à être reconsidérée, en parallèle à, mais indépendamment de, ces réflexions qui renouvellent profondément les perceptions doxiques et polémiques de l'exotisme 'à rebours'[9] à l'œuvre dans *Roman d'un spahi*, et l'envisagent, sous un vif éclairage (micro)historique, comme procès à contretemps, anti-modernité et anti-Parisianisme. Cette dimension de l'analyse, frappée d'une sorte de tabou critique généralisé tant chez les spécialistes euro-américains de Loti que chez les chercheurs francophones, c'est la prétendue 'valeur documentaire' du texte. À en croire Alain Quella-Villéger, elle serait tout simplement « incontestable », tandis que Léon Fanoudh-Siefer, entre deux longues tirades sur la mythologie de boulevardier et le racisme baveux, apoplectique de l'écrivain, est forcé d'admettre que sa vision romanesque, quoique déformée par divers prismes, est pour l'essentiel ancrée dans la réalité coloniale. La concession est énoncée du bout des lèvres, mais elle vaut tout son pesant d'or, étant donné l'éreintement sans relâche de Fanoudh-Siefer sur Loti dans *Le Mythe du nègre* :

> Il y a, bien sûr, des observations exactes dans *Le Roman d'un spahi*. De toutes les façons, le mythe suppose toujours une plateforme d'observations justes au départ, et nous n'avons pas du tout voulu dire que tout était faux chez Loti. Il a noté le relief plat de la côte (dans le Cayor), la végétation désertique au Nord du Sénégal, la végétation soudanienne et guinéenne au sud du fleuve, la présence de certains animaux de la faune africaine, certains détails du climat (la division en deux saisons, sèche et pluvieuse, les innombrables marais, les diverses régions du Sénégal. (107)

Une fois n'est pas coutume, Fanoudh-Siefer procède à son énumération avec une certaine désinvolture, comme s'il était pressé de mettre « tous ces détails » recensés par Loti, cet « ethnographe désinvolte »[10], sur le compte d'un « processus de mythification », d'une

[8] Cf. l'article d'Alain Buisine, « Vertiges de l'indifférenciation », qui partage avec l'étude de Jennifer Yee cet intérêt pour la centralité de la figure maternelle, la saisie à distance de « l'outre-mère » dans l'espace ultramarin.

[9] On pourrait aussi parler d'un bovarysme à rebours dans le cas de Peyral, pour jeter un éclairage sur sa singulière mélancolie. Le narrateur ne nous apprend-il pas que notre héros « avait dévoré des romans où tout était nouveau pour son imagination, et il s'en était assimilé les extravagances malsaines » (Loti, *Œuvres* 279) ?

[10] La formule est de Jean-Marc Moura, dans *L'Europe littéraire et l'ailleurs* (60).

« transmutation de la réalité au mythe » (ibid.). À aucun moment de son parcours de lecture, il ne s'arrête pour poser la question à laquelle nous allons maintenant tenter de fournir, très succinctement, un début de réponse, question qui nous semble occultée dans le contexte tourmenté et un peu confus des apologies ou dénonciations de la prétendue 'vision documentaire' de Loti : dans quel « Sénégal » se situe *Le Roman d'un spahi* ? Dans quel espace colonial se déploie donc ce récit de voyage ?

LE « SÉNÉGAL » COLONIAL DE LOTI : LIEU INTROUVABLE OU ESPACE LIMINAL

Précisons tout de suite que cette interrogation du lieu produit par le texte n'est pas conçue en termes de cartographie de l'imaginaire, par où l'on rejoindrait Fanoudh-Siefer dans sa prémisse que « c'est Pierre Loti qui le premier donnera une vision globale de l'Afrique et des africains » (47). Non qu'on fasse par-là un peu trop honneur à un auteur somme toute assez mineur, mais on manque, ce faisant, le côté pragmatique d'un écrivain qui, dans son travail et son choix d'une forme littéraire plus ou moins bien inspirée[11], cherche à trouver une solution à un problème très spécifique. Par ailleurs, et d'une manière générale, en faisant valoir, positivement ou négativement, la fonction documentaire des récits de voyage de Loti, on vide la question de toute substance analytique, en présupposant la situation historique ou géographique contemporaine de l'époque, comme si le contexte référentiel suffisait à faire toute la différence. Edward J. Hughes propose ainsi, au-delà de la morgue ethnocentriste du voyageur, qui annonce bien le « tribalisme balnéaire », comme l'appelle J.D. Urbain, dans le style *Lion's Club* ou *Club Méd*, de prendre l'exacte mesure de la différence qualitative de textes qui, après tout, visent à relater des choses vues et des faits vécus en suivant la marche 'impériale' des puissances coloniales de l'époque :

> Critics have rightly spelt out Loti's sexual opportunism and predatorial imagination, Lesley Blanch referring to the syndrome of 'living, loving,

[11] Alain Buisine, dans *Pierre Loti : l'écrivain et son double*, exprime bien l'ambivalence de ce désir d'évasion, ambivalent parce que constamment frustré par l'incapacité de l'auteur à sortir de sa propre subjectivité, à décrocher du champ gravitationnel des « lointains intérieurs », d'où l'oscillation formelle entre journal, reportage et autofiction : « Les voyages de Loti vont à la rencontre de lieux déjà rêvés, imaginés, figurés pendant son enfance. La relation de voyage se transforme en une confidence autobiographique, tant le texte est criblé de références émues à ses premières années ou à son adolescence » (15).

> leaving.' But his writing also has an important documentary function in that it charts the massive colonial expansion that facilitates his exoticism. (13)

Dans la même veine, et dans un élan d'indulgence critique comparable à la concession de Fanoudh-Siefer, Irène L. Szyliowicz fait observer, dans sa monographie sur l'image stéréotypée de la femme orientale dans l'œuvre de Loti :

> As a Frenchman and product of the nineteenth-century colonialist mentality, [Loti] exhibited certain contemporary prejudices but, by and large, he was more objective than most European observers and genuinely tried to appreciate the culture and people of the countries he visited. (1)

Pour Szyliowicz, le trait distinctif de Loti réside dans le fait que « ses œuvres sont imbues de qualités semi-documentaires », même si elle déplore les limites imposées par l'expérience immédiate, *de visu*, du monde exotique, cause qu'il « n'ait jamais pu aller au-delà d'un savoir superficiel de la culture » (117. Nous traduisons). Pour sa part, et sans aller au-delà de l'aspect strictement géographique de cette « transmission », Suzanne Lafont note, très furtivement, que « même si le Sénégal n'est pas à proprement parler un désert, Loti en fait un immense Sahara » (127). Pas une seule fois dans les analyses de ce qu'elle appelle « l'écriture-désert » de Loti est-il question, pour Lafont, de cette fonction documentaire, encore moins de la présence effective de l'enseigne de vaisseau Julien Viaud sur les terres où le mènent ses pérégrinations navales. Cette mise hors-circuit des problèmes liés à la valeur testimoniale du récit nous semble pourtant exemplaire, car quel enjeu présente, pour son « interprétation », la véracité factuelle ou la concordance biographique de ce qui se trame dans le texte ? Au jeu des énumérations de ce que Loti a transmis correctement ou de façon erronée, il serait aisé de brocarder sa naïveté ou, comme s'y livre avec une rare application Fanoudh-Siefer dans son 'procès verbal', de démonter pièce par pièce les mécanismes de cette mythification à peu de frais. Citons, pour clore ce dossier une bonne fois pour toutes, la fameuse évocation du paysage, « quand la *belle saison* commence au Sénégal » :

> Triste automne qui n'amène avec lui ni les longues veillées de France, ni le charme des premières gelées, ni les récoltes, ni les fruits dorés. Jamais un fruit doré dans ce pays déshérité de Dieu, les dattes du désert même lui sont refusées ; rien n'y mûrit, rien que les arachides et les pistaches amères. (265)

Ce ton aux accents « bibliques » indique clairement que tout ceci n'est que littérature, et se rapporte bien peu aux caractères géodésiques ou à l'horticulture. Faut-il pour autant se résoudre à prendre au mot le narrateur, et tenir pour parole d'évangile son pessimisme et l'impression de divine malédiction frappant tout effort de « culture » sur ce sol ingrat ? On a alors grand-peine à accorder cette relation, somme toute fictive, avec une autre, en l'occurrence le récit de première main de l'abbé David Boilat. Dans *Esquisses sénégalaises*, au sujet des politiques agricoles à Richard-Tol durant la première moitié du 19ème siècle, le prélat historien écrit :

> Toutes les espèces de culture avaient été heureusement essayées On y cultivait encore des végétaux nouvellement introduits dans la colonie, tels que le caféier, le roucouyer, l'olivier, le médicinier, le nopal, la canne à sucre, le cannellier, le giroflier, le séné, la salsepareille et le mûrier. À ces diverses cultures joignons encore l'éducation de la cochenille et des vers à soie […] Dans tous les jardins on voyait s'élever des dattiers, des cocotiers, des bananiers, des sapotilliers, des corossoliers, des orangers, des citronniers, des goyaviers, des manguiers et de superbes rondiers. (338-339)

Esquisses sénégalaises fut publié deux décennies avant le séjour de Loti, en 1853, et on peut difficilement imaginer que Richard-Tol, plantation coloniale située dans la vallée du fleuve, était alors devenue, dans l'intervalle, une *wasteland*, à l'instar du Saint-Louis décrit dans *Le Roman d'un spahi*[12]. On pourrait continuer à citer des exemples où n'importe quelle prétention documentaire ne résiste pas à l'analyse évidentielle la plus élémentaire. Mais à quoi bon ? À bien des égards, l'argument sur la fonction testimoniale de *Roman d'un spahi* relève de l'illusion rétrospective, ce que semble suggérer Alain Quella-Villéger lorsqu'il s'évertue à étayer son argument sur sa « valeur documentaire incontestable » (65). Quella-Villéger croit ainsi puiser dans les textes écrits sur le Sénégal des éléments corroborant ce qu'il appelle « la valeur référentielle » du récit, comme la mort du « roi de Dakar » Mohamed Diop évoquée dans le *Journal*[13]. Seulement voilà : la désignation « roi

[12] Encore que Boilat insiste sur « la culture des denrées coloniales », donc sur une économie de plantation, pour Saint-Louis et Gorée, lancée pour compenser la perte du marché des esclaves avec l'abolition de la traite à la Révolution. Cette politique fut portée à son paroxysme à Richard-Tol, dans la vallée du fleuve, mais elle a d'abord commencé sur l'île elle-même. Cf. 329 sq.

[13] Sur la mort du « roi », cf. *Journal* 207-208. Autre référence mentionnée par Quella-Villéger, la liaison maritime Dakar-Alger via un tortueux détour par Marseille, et évoquée dans *Le Roman d'un spahi* (315).

de Dakar » produit une assez étrange résonance aux oreilles de qui connaît parfaitement l'histoire de la péninsule du Cap-Vert. Il ne saurait être question de trop s'étendre sur cette dernière, mais il convient de bien marquer qu'aucune source historique, orale ou écrite, ne mentionne l'existence, à une quelconque période, d'une entité politique dénommée « le royaume de Dakar ». Toutes les chroniques[14] s'accordent sur le fait que cette partie du littoral, dépendance du royaume du Cayor depuis le milieu du XVème siècle, était composée de communautés de pêcheurs, chacune sous la houlette d'un dignitaire religieux, l'Elimane[15] – tel, pour Dakar, Mohamed Diop, qui décèdera lors du séjour de Loti dans la région. Des traités de 1763 et 1765 avaient accordé aux traitants français l'exclusive commerciale sur la presqu'ile, qui restait toutefois une dépendance du Cayor, et non de la colonie du Sénégal. En 1790, ces collectivités feront sécession et formeront la République du Cap-Vert[16]. Mais la marine du gouvernement de « la colonie du Sénégal et dépendances » continuera à payer une coutume à la nouvelle république péninsulaire, pour le mouillage de sa flotte navale, et ceci jusqu'à la prise effective de la baie de Dakar en 1857 par l'amiral Protêt, donc trois années seulement après l'entrée en fonction de Louis Faidherbe, le grand artisan de l'expansion coloniale dans la région et à l'intérieur.

Derechef, ce point sur le statut documentaire de *Roman d'un spahi* est mineur, de même que « la « digression pédantesque sur la musique et sur une catégorie de gens appelée griots » (301-302), qui, tout comme le petit encart narratif, « Bamboula » (302-304), prête bien à sourire ; ou encore cette description de Guet-Ndar[17] comme un souk multiculturel soudano-sahélien où, après une évocation du pittoresque des sons, couleurs et odeurs, tombe le couperet habituel du narrateur : « Et toujours, et toujours, pour horizon le désert ; la platitude infinie du

[14] Entre autres, les chroniques des marins portugais, les traditions orales du royaume du Kajoor et de l'empire Jolof. Pour les chroniques portugaises, cf. Ancelle 17-24. Pour les chroniques en pays wolof, cf. Boilat 278-290.

[15] Cf. Boilat 278-279. Le mot « elimane » est calqué sur l'arabe *al imam*. Ces dignitaires, après 1857, seront essentiels à la stabilité du pouvoir colonial, au recrutement de la main d'œuvre et, plus tard, de la chair à canons dans les deux guerres européennes de 14-18 et 39-45.

[16] Sur tous ces éléments sociohistoriques, cf. Boilat 42-45. Voir aussi la lettre du « Elimann, chef de la république au roi Demel du Cayor » (54).

[17] Sur cette partie de l'île qui servait de parc à chameaux (*Guet* en wolof signifie parc et *Ndar* est le nom autochtone de Saint-Louis) cf. Boilat 190-195.

désert » (335). Outre la grossièreté du trait, tout ceci est bien loin de cadrer avec la réalité coloniale de l'époque[18]. Et l'on pourrait citer bien d'autres anomalies et inexactitudes, dont le caractère gratuit les apparente plus à des galipettes pour épater « l'idiot du voyage » qu'à un recensement du « détail du pays, come dirait Glissant[19]. Encore une fois, la tâche est superflue[20].

Mais aussi paradoxal que cela paraisse, c'est par ce qu'il ne dit pas du « Sénégal » de l'époque, à Saint-Louis en particulier, que *Le Roman d'un spahi*, comme document littéraire, s'approche de la vérité de cette délicate période de transition, décisive pour la colonie et la région dans son ensemble. L'illusion rétrospective consiste, comme s'y livre Quella-Villéger dans sa biographie « critique », à attribuer à l'écrivain de passage une connaissance de ce qui se déclinait à « l'imparfait du présent » colonial, dans le chaos et la confusion d'impulsions contradictoires et de temporalités hétérogènes. Ce silence documentaire se rapporte moins à l'évocation concrète de la réalité physique, des bâtiments, de l'infrastructure moderne, notamment le Pont Faidherbe[21], qu'à la saisie intuitive, via la forme romanesque, d'une temporalité alors bifide : la colonie est alors tournée à la fois vers le passé et vers l'avenir. Un Sénégal qui n'est plus et un Sénégal qui est encore à venir : tel est l'espace-temps, le *présent* colonial avec lequel Loti est aux prises dans son travail d'écrivain, et c'est cette « matière » à laquelle il cherche à conférer une « forme ».

Une seule fois le narrateur, dans un de ces curieux passages épiphaniques banalisés à force de se répéter au fil de chaque page, livre

[18] Il existait à l'époque trois « escales », zones d'échange commercial autorisées par le gouvernement colonial qui régulait ainsi les entrées et sorties des caravanes de traitant maures sur son espace. Aucune ne se trouvait dans l'île de Saint-Louis, comme le donner à penser *Roman d'un spahi*. Cf. Boilat 209-210.

[19] C'est le reproche voilé adressé par Nazim Hikmet, dans son poème plein d'ironie, au lecteur dévorant « ces livres qui sortent de la presse au rythme d'un million à la minute » (Nous traduisons). La version anglaise au titre sobre, « Pierre Loti », avec omission du « Charlatan », est citée en exergue par Szyliowicz (1988) dans son étude.

[20] Cf. les analyses de Fanoudh Siefer.

[21] Le Pont Faidherbe était alors construit en structure mobile. Reliant la partie insulaire à la partie continentale depuis 1860, et ainsi nommé en 1865 en hommage à l'illustre gouverneur sortant, il sera remplacé en 1897 par une structure fixe. L'ancien modèle est brièvement mentionné dans le *Journal* de 1873 : « Aujourd'hui 1er décembre, la galopade de Legbar, avec Bailly. Les chevaux s'emballent sur le pont Faidherbe… » (180). L'emballement des animaux était dû au mouvement des pontons de la structure flottante, ce qui retardait grandement la traversée, laquelle pouvait ainsi prendre deux heures à l'époque.

un aperçu sur cette double articulation du temps colonial, tel que le vit confusément Jean Peyral : « On montait aux appartements par des escaliers extérieurs en pierre blanche, d'un aspect monumental. Tout cela, délabré, triste comme tout ce qui est à Saint-Louis, ville qui a déjà son passé, colonie d'autrefois qui se meurt » (270). On peut toujours faire observer la part de désenchantement, donc de l'attente frustrée, dans la perception que se fait Loti du Sénégal, en particulier de l'île de Gorée, mais ce serait accorder trop de valeur au détail biographique[22]. En quoi réside cette antiquité de Saint-Louis, si désolante aux yeux du pauvre spahi en proie à une lancinante mélancolie ? Un rappel historique s'impose ici, pour mieux situer le problème de la colonialité paradoxale, tel qu'il est articulé dans ce texte.

LE SÉNÉGAL COMME ESPACE « POSTCOLONIAL » AVANT LA LETTRE DANS *LE ROMAN D'UN SPAHI*

Par une série de vicissitudes maritimes, de hasards historiques et de contingences politiques, l'île de Saint-Louis, ainsi nommée par des marins dieppois en hommage à leur pieux souverain, s'est retrouvée, depuis le 17ème siècle, tour à tour sous contrôle français et anglais, avant de passer définitivement entre les mains de la France sous la Restauration, en 1817. À partir de 1626[23], année de l'octroi par Richelieu d'une concession commerciale à la Compagnie de Rouen, et ensuite à la Compagnie du Sénégal, la ville est, avec Gorée, la pièce maîtresse du dispositif de l'ancien système colonial[24], dominé, jusqu'à la Révolution, par l'économie de la traite, principalement en esclaves, mais aussi en produits comme la gomme arabique, l'ivoire, le sel, etc. La période de déclin pour les deux villes remonte à la reprise en possession

[22] Sur tous ces éléments de la biographie, cf. Quella-Villéger 1986.

[23] « C'est en 1626 que naît vraiment le Sénégal en tant que colonie française. Sous l'impulsion du duc de Richelieu, qui encourageait les entreprises coloniales, les Français s'établirent dans l'île de Saint-Louis. Une association de marchands de Rouen et de Dieppe, sous le nom de Compagnie Normande pour l'exploitation du commerce du Sénégal, obtint, par privilège royal, le droit exclusif d'y commercer » (Ancelle 24-25). Dans *Esquisses sénégalaises*, l'abbé David Boilat donne aussi cette date de 1626, ce qu'il déduit du fait qu'avant celle-ci « on ne peut trouver nulle part de preuves que les Français se soient établis sur les côtes de Sénégal et de la Gambie » (200).

[24] Ce dispositif colonial sur le versant atlantique comprend, outre les établissements de Saint-Louis et Gorée, Arguin et Portendick en Mauritanie, Joal et Albréda sur le fleuve Gambie, Bintam sur le fleuve Casamance et les forts de Saint-Joseph, Saint-Pierre et de Podor, dans la vallée du fleuve Sénégal.

de la colonie et des dépendances en 1817[25], pour monter en régime après l'abolition définitive de la traite en 1848 et le désarroi du colonat face aux nouvelles dynamiques commerciales et à la mise en place d'un nouveau dispositif colonial, qui sera dominé par une économie marchande, le libre échange et une contractualité politique verticale, en raison de la supériorité militaire – ce seront les protectorats, avec remplacement des forts par des détachements de troupes coloniales[26]. C'est dans cette optique que s'inscrivent le contrôle *manu militari* de Dakar, la construction d'un port au statut de franchise, l'ouverture d'une ligne ferroviaire de Dakar à Saint-Louis et la rapide métamorphose de Dakar, de village de pêcheurs à l'époque où y passe Loti[27], en métropole coloniale et future capitale de l'AOF. La description de Dakar, expédiée en quelques lignes, ne manque pas de suggérer ce caractère inchoatif d'une émergence, d'une forme lisible à travers ses premières « esquisses » :

> Dakar, une sorte de ville coloniale ébauchée sur du sable et des roches rouges. – Un point de relâche improvisé pour les paquebots à cette pointe occidentale de l'Afrique qui s'appelle le cap Verd [sic]. – De grands baobabs plantés ça et là sur des dunes désolées. – Des nuées d'aigles-pêcheurs et de vautours planant sur le pays. (317)

Dans leur application à l'espace physique, ici la ville embryonnaire de Dakar, les opérateurs « une sorte de » et « presque » expriment moins une confusion perceptuelle ou la complète ignorance de la complexité des situations rencontrées par Loti lors de son passage, que le flou référentiel où baigne ce présent colonial lui-même, à une période intermédiaire, à un tournant de sa cristallisation événementielle comme « histoire ». Sous l'angle du découpage spatial opéré dans ce roman, le pouvoir de nommer la réalité physique, composante essentielle de cette *visual agency* de l'exotisme, et dont Anthony Purdy a analysé certains des mécanismes dans « Economies of Scale », atteint ici un point-limite, un seuil d'indétermination radicale. Contrairement à ce que suggère, avec le

[25] C'est à l'occasion de cette restitution territoriale que surviendra le naufrage de *la Méduse* sur le banc d'Arguin, immortalisé par Géricault.

[26] Tout ce dispositif est encore opérationnel, *mutatis mutandis*. Cela va de soi.

[27] Dans l'article « Ma parente du Sénégal », publié dans *Le Figaro* du 18 octobre 1897, cette conscience du décalage temporel entre Dakar avant et après le nouvel ordre colonial, pièce centrale du « nouveau » Sénégal métonymique, est plus subtile : « Maintenant, devenu homme, je l'habitais à mon tour, ce Sénégal où l'octobre commençait d'amener la mort. Et, dans ce morne village qu'était Dakar il y a vingt ans, j'avais pour pied-à-terre […] une case de planches et de paille » (*Nouvelles et récits* 352).

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

recul habituel, l'histoire coloniale, cela ne tient pas à l'arbitraire des délimitations frontalières et à la nature erratique des percées territoriales dans l'intérieur. L'échec du langage descriptif, dans *Le Roman d'un spahi*, à produire ou inventer le *locus* de l'événement, à suivre la série des déplacements continus de l'espace, à cerner le mouvement « panoramique » par lequel le toponyme « Sénégal » ne se rapporte plus seulement à Saint-Louis et aux dépendances, mais à toute une *aire* d'influence, est tout simplement symptomatique de son ancrage « référentiel » dans ce que l'on conviendra d'appeler ici la *césure coloniale*, ce moment furtif durant lequel l'ancien (Saint-Louis) se meurt et le nouveau (Dakar), toujours en cours d'élaboration, est encore enveloppé dans un épais halo d'incertitudes. Dakar, possession récente, est alors non seulement située dans le territoire contrôlé par le royaume du Cayor, mais à la différence de Saint-Louis elle n'est pas même desservie par le fleuve dont la colonie tire originellement son nom et le réseau topographique, édifié au fil des missions d'exploration, ses repères. À cette description de Dakar comme ville encore à l'état d'ébauche[28], ce qui cadre parfaitement avec la situation générale de latence qui prévalait durant l'*interregnum* colonial, s'oppose le tableau de la période de reconstruction, tel que le dresse Jacques Ancelle dans *Les Explorations au Sénégal*, sous l'impulsion du gouvernorat de Faidherbe :

> À des expéditions de guerre auxquelles il fallut consacrer tout d'abord toutes les forces vives de la colonie, succédèrent bientôt, quand la sécurité fut assurée dans la banlieue de Saint-Louis, de pacifiques travaux : construction de ponts, de routes, de lignes télégraphiques, de casernes, d'établissements publics de toutes sortes, création d'écoles, de musées, d'une banque, etc., etc., qui firent de Saint-Louis une véritable ville, la plus belle de la côte occidentale d'Afrique. (117)

L'écart entre les deux villes, l'une coloniale et l'autre au statut indéterminé, parce que toujours sise en zone « indigène », est donc la marque d'une instabilité référentielle, d'une dérive du toponyme vers un nouvel horizon de signification, et ce glissement était particulièrement sensible dans les années 1870, comme le note encore Loti en 1874 dans son *Journal*, au moment de « remonter » sur Saint-Louis en longeant la côte :

> …Quand on a dépassé les dernières cases de Dakar, allant par les sentiers de sable vers l'intérieur, on se trouve en face de dunes mobiles, sans cesse

[28] On songe ici, évidemment, aux croquis et dessins que fit Loti de la « ville ». Voir les illustrations dans le *Journal*.

> déplacées par le vent, où le pied s'enfonce à chaque pas… De loin en loin s'élèvent quelques arbres gigantesques, au port étrange, dépourvus de feuilles et servant de perchoirs à des familles de vautours, de lézards et de chauves-souris… C'est le commencement de cet immense pays de sable qui s'appelle le Sénégal, et auquel comme au Sahara s'applique le nom arabe de Bled-el-Ateuch, pays de la soif… À perte de vue s'étendent de grandes plaines, insalubres et désertes, sur lesquelles plane l'extrême tristesse de la Terre de Cham… (223-224)

Ce contraste entre l'ancien et le nouveau régime colonial indique donc une hétérochronie radicale, un enchevêtrement de flux temporels au sein d'un seul et même espace, lequel oscille entre le relevé *topographique* – la vieille colonie de traite et de plantation, modernisée mais déjà affichant un air suranné – et l'indice *topologique* – la future *aire* d'influence géostratégique dans la région, encore à l'état embryonnaire. Comment, dans un tel contexte, rendre compte, par l'écriture, à la fois de ce qui a été et de ce qui est en devenir ? Comment investir cette « espèce d'espace », pour emprunter la formule de Pérec, qui s'accorde si peu avec les souvenirs exaltants de l'enfance, quand « Gorée », avec Pondichéry, suffisait à combler l'imagination de Loti et à étancher sa soif d'ailleurs[29] ? Le problème semble insoluble, et au regard de la forme fragmentaire, celle du « romanesque sans roman » (Brion 86), de « l'écriture-désert » (Lafont), on est tenté de conclure que Loti a adopté une solution de facilité, a pris une ligne de moindre résistance. Mais tirer une telle conclusion de l'effort de saisie à vif d'un présent colonial fluctuant et labile, ce serait commettre la même illusion rétrospective dénoncée dans les lectures, comme celle de Quella-Villéger, qui font appel à un contexte de réception qu'elles produisent au fil de l'analyse comme « objet », donc abstraction conceptuelle, et non donnée qui serait inscrite ou lisible dans un cadre référentiel qu'il suffirait tout bonnement de « découper » en suivant les indications tracées dans le texte.

En dernière analyse, l'on a affaire dans *Le Roman d'un spahi* à une perlaboration – non au sens freudien de la *Durcharbeit*[30], cela s'entend –

[29] « D'enfance, j'avais été préparé aux étrangetés de ce pays et à ses tristesses […] ce seul nom, *Gorée*, avait pour moi, dès les premières années de ma vie, un pouvoir d'évocation que le temps et les voyages ont eu peine à détruire » (*Nouvelles et récits* 352. Soulignement de l'auteur).

[30] En revanche, le sens freudien est tout à fait à-propos pour prendre la mesure des tensions entre mémoire et histoire, autour desquelles s'organise l'image, naïve et

des deux tensions structurantes de la colonialité dans cette région de l'Afrique occidentale, comprise entre les deux fleuves, le Sénégal et la Gambie. Il importe peu de savoir si l'enjeu était pour Loti de faire « concurrence » à la politique d'expansion coloniale en instituant, par fiat, une *terra nullius*, un vide[31] que l'imaginaire se chargera de cadastrer selon ses « humeurs », désir d'évasion ou nostalgie du pays natal. À notre sens, il s'agit plutôt, dans cette « épreuve », ce « tirage » d'un réel colonial éclaté et en flux perpétuel, d'en imprimer la facture, d'ancrer le langage sur le lieu d'impact de la catachrèse, sur le site où le toponyme « Sénégal » se transforme, lentement et sûrement, en *métonyme*, lequel allait désigner, par extension/expansion, toute la sphère d'influence de la France en Afrique occidentale[32]. Sous cet angle, le problème auquel est confronté l'écrivain tient moins de la représentation de l'ailleurs, colonial ou exotique, que de la schématisation d'un espace liminal, et il convient alors de voir dans ces divers déplacements et refoulements, dans la série « des altérations » du paysage prétendument désertique, dans l'effacement des traces du procès historique « sur les sables de ce pays altéré »[33], dans tous ces trous de mémoire, très montaniens, de la relation « documentaire », les marques d'un travail d'impression. Ce *travail* nous semble beaucoup plus significatif que tout le salmigondis de projections transférentielles, de réminiscences primesautières, de sentimentalisme exotique affadi et à la petite semelle, pour ne rien dire des jérémiades hautes en couleurs[34] sur l'abandon et la damnation biblique de « la terre de Cham » : autant d'aspects par où, il faut bien le dire, l'auteur de *Roman d'un spahi* nous apparaît moins sous les traits d'un « facteur » de signes que sous ceux d'un vulgaire pourvoyeur de fantasmes à quatre sous, comme s'il appartenait à cette catégorie de

pénétrante à la fois, que Loti se fait du Sénégal. Mais notre intérêt ici porte uniquement sur l'espace colonial, le *topos* d'où émerge une telle image.

[31] « Il y a dans ses livres le vide qu'il y a dans le ciel, mais c'est par là qu'il est unique » *(*Julien Green*, Journal, 11 mai 1957)*

[32] On ne saurait ici suivre le mouvement de ce second glissement sémantique, lorsque « Sénégalais » en viendra à désigner tout ressortissant de l'AOF au début du dernier siècle, pour les besoins de « l'effort de guerre ».

[33] Loti, *Nouvelles et récits* 353.

[34] Sur les couleurs de la mélancolie africaine dans *Le Roman d'un spahi*, voir Fanoudh Siefer 72-77. Sa computation fait ressortir que ces trois couleurs sont, par ordre de préférence, le blanc, le bleu, et le rouge – vient ensuite le jaune. La couche *tricolore* est hautement symbolique, bien sûr, et par ce fait même invite à prendre avec réserve les thèses de la désagrégation du moi et du dépassement des barbelés identitaires, telles que les formule Alain Buisine (1990) dans son étude, « Vertiges de l'indifférenciation ».

cacographes qui, pour le dire avec Wladimir Jankélévitch, refilent au lecteur leur « bazar d'aventures comme l'épicier vend sa moutarde » (9). Si l'on peut donc parler de « vision », voire de voyance, et la rapporter à une fonction documentaire du regard dans *Le Roman d'un spahi*, cela s'entend dans le sens d'une *impression* du mouvement même de l'histoire, et l'ordre colonial y émerge clivé entre deux régimes de signification. Le nouage roman colonial/récit exotique, s'il garde toute sa pertinence, s'avère ici moins déterminant que la liminalité de l'espace configuré, une liminalité qui commande de fait tout le complexus des tensions et nœuds conflictuels recensés par la critique, mais dont le diagnostic portait jusqu'ici exclusivement sur « les temps » de la modernité occidentale, au détriment de cet espace figural que tente de capturer la fiction documentaire, cette césure où l'ancien et le nouvel ordre (post)colonial sont dans un rapport de *forces*, et ne sont pas encore différenciés comme *formes* de l'histoire[35].

[35] Cette lecture est difficilement applicable dans le cas de l'autre roman situé en colonie, *Le Mariage de Loti*, justement parce qu'à Tahiti fait défaut cette « longue durée » de l'histoire des « établissements » successifs, contrairement à « la vieille colonie » de Saint-Louis.

Ouvrages cités

ANCELLE, Jacques. 1887. *Les Explorations au Sénégal et dans les contrées voisines, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris : Maisonneuve.

BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.

BLETON, Paul. 1998. « Les genres de la défaite ». *Études françaises* 34/1, 61-86.

BOILAT, David. 1984. *Esquisses sénégalaises*. Introd. Abdoulaye-Bara Diop. Paris : Khartala.

BONGIE, Chris. 1991. *Exotic Memories : Literature, Colonialism, and the fin-de-siècle*. Stanford, CA : Standford University Press.

BRION, Charles. 2015. « Langueurs de Loti : les cas apparemment différents d'*Aziadé* et du *Roman d'un spahi* ». dans BRION, Charles et Yvan DANIEL (éds.). *Pierre Loti, l'œuvre monde ?* Paris : Rivages des Xantons, pp. 81-92.

BUISINE, Alain. 1998. *Pierre Loti : l'écrivain et son double*, Paris : Tallandier.

----. 1990. « Vertiges de l'indifférenciation ». *Études françaises* 26/1, 47-57.

FANOUDH-SIEFER, Léon. 1968. *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française : de 1800 à la deuxième guerre mondiale*. Paris : Klincksieck.

HUGHES, Edward Joseph. 2001. *Writing Marginality in Modern French Literature : From Loti to Genet*. Cambridge, UK/New York : Cambridge University Press.

JANKÉLÉVITCH, Wladimir. 1963. *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris : Aubier-Montaigne.

LAFONT, Suzanne. 1993. *Suprêmes clichés de Loti*. Toulouse : Presses de l'Université du Mirail.

LOTI, Pierre. 1998. Œuvres : *Aziyadé, Le mariage de Loti, Le roman d'un spahi, Mon frère Yves, Pêcheur d'Islande, Madame Chrysanthème, Ramuntcho, Les Désenchantées*. Préface de Claude Gagnière. Paris : Omnibus.

----. 2000. *Nouvelles et récits*. Paris : Omnibus.

MOURA, Jean-Marc. 1998. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses Universitaires de France.

----. 1998. *La littérature des lointains*. Paris : Honoré Champion.

----. 2003. *Exotisme et lettres francophones*. Paris : Presses Universitaires de France.

PURDY, Anthony (éd.). 1993. *Literature and Money*. Amsterdam : Rodopi.

QUELLA-VILLÉGER, Alain. 1986. *Pierre Loti, l'incompris*. Paris : Presses de la Renaissance.

----. 1998. *Pierre Loti : le pèlerin de la planète*. Bordeaux : Aubéron.

QUELLA-VILLÉGER, Alain ; Bruno VERCIER (éds.). 2006. *Pierre Loti : Journal 1868-1878*. Paris : Les Indes Savantes/Rivages des Xantons.

SEILLAN, Jean-Marie. 2008. « La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIX^e^ siècle ». *Romantisme* 139/1, 33-45.

SZYLIOWICZ, Irene L. 1988. *Pierre Loti and the Oriental Woman*. London : MacMillan.

TODOROV, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.

URBAIN, Jean-Didier. 1993. *L'Idiot du voyage : histoires de touristes*. Paris : Payot/Rivages.

YEE, Jennifer. 2003. « À rebours de l'exotisme : la province et le foyer familial vus des colonies ». *Revue de littérature comparée* 306/2, 155-168.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 7. Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains. Mai 2015

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

L'Itinéraire spatial de Fama dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma

Oumar Guédalla
Université de Maroua (Cameroun)

RÉSUMÉ

La lecture de *Les Soleils des indépendances* montre que les espaces exercent une influence considérable sur la vie des personnages. Ceci est d'autant plus vrai quant on connaît la force d'irradiation des espaces sacrés sur les âmes. Fama Doumbouya, personnage principal de la fiction n'échappe pas à ce constat puisqu'il subit des persécutions liées aux mœurs de la capitale des Ébènes alors qu'il reste entièrement dépendant des mœurs décadentes de l'Afrique ancestrale. Dans ses périples, seul Togobala lui offre un équilibre véritable où il sera en compagnie des gardiens de la tradition que sont Balla le sorcier et Diamourou le griot. Tout au long de l'œuvre, Fama passe d'un espace à un autre à la recherche de l'équilibre qu'il ne trouvera jamais. Quel est son itinéraire effectif dans le roman ? Qu'est-ce qui peut expliquer l'instabilité du personnage dans la fiction ? Quels rôles jouent les différents milieux de vie du personnage ? Telles sont les questions qui nous interpellent. Nous fonderons nos analyses sur la mythocritique durandienne pour démontrer que l'espace influence les modes de vie de Fama.

INTRODUCTION

Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma (1970) est un roman qui a longtemps attiré l'attention des chercheurs dans le monde littéraire. Dès sa parution en 1968, cette fiction a suscité des débats controversés dans les milieux intellectuels francophones au vue de la démarcation entre la logique traditionnelle mandingue et celle de

l'Occident. Au-delà de cette considération, nous pensons que ce texte soulève la question de territorialité qui varie d'un imaginaire à l'autre. Le Horodougou est un royaume dirigé par la dynastie Doumbouya depuis de nombreuses décennies. Ahmadou Kourouma décrit les mœurs de la période dites des Indépendances en Afrique. Celle-ci charrie la délimitation des espaces sans tenir compte des frontières anciennes. Les territoires du Horodougou qui s'étendait à des kilomètres au-delà du fleuve allant sur les terres du Nikinaï se voit perdre ses hommes et ses biens. Des métaphores stellaires expliquent ce transfert puis créent une hypertrophie des faits vécus durant cette période.

Dans cet article, il faudra démontrer que l'espace exerce une influence notoire sur l'actant-sujet au point de le rendre inutile aux yeux du monde. Le temps et l'espace sont couplés. Diandué Bi Kacou Parfait l'a déjà illustré (2011). Il s'agit ici d'examiner l'itinéraire spatial de Kourouma pour expliquer la pensée africaine. La lecture de cette œuvre permet alors de comprendre que Fama est à l'image du héros adamique déchu qui cherche à retrouver ses origines paradisiaques pendant que des idéologies nouvelles influencent la gestion de la cité, du temps et des mœurs. Dans cette quête éperdue des origines, il évolue d'un lieu à l'autre surmontant des situations variées qui expliquent sa transformation.

L'espace est un lieu commun. C'est ainsi qu'on retrouve des géographes, des littéraires, des sociologues, des historiens et des anthropologues qui s'intéressent à des phénomènes spatiaux dans le but de comprendre la cosmologie humaine. Nous pouvons citer entre autres Mircea Eliade (1952, 1965 et 1971), Jean Pierre Carrière (2011), Didier Deschamps (1960) et Florence Paravy (1999).

La question de l'espace dans l'œuvre de Kourouma n'est pas nouvelle. Diandué Bi Kacou Parfait l'a déjà abordée dans le cadre de sa thèse sur « Histoire et fiction dans la production romanesque de Kourouma » (2003, 324 - 366). Dans ce texte, il a démontré que les romans de Kourouma décrivent des faits proches de l'histoire réelle de l'Afrique et du monde. Nous voulons inscrire notre travail dans le cadre du millénarisme qui est une croyance ancrée dans la pensée des peuples qui attendent l'Âge d'or pour retrouver la paix. Les religions africaines sont centrées sur l'attente du bonheur qui viendrait après des moments de souffrance due aux mauvaises semences répandues par les transgresseurs originels que sont Pemba et Mousso Koro, les premiers

êtres sur la terre (Kesteloot et Dieng, 2009 : 77-81). La fin de Fama semble bien tracée, mais le personnage refuse de l'accepter car, aveuglé par son passé nostalgique.

Depuis le pêché originel, les hommes attendent le retour du paradis (Eliade, 1969). C'est d'ailleurs ce qui ressort des rêves de Fama. Pendant la période coloniale, Fama passe tout son temps à combattre le colonialisme espérant que « Les Soleils des Indépendances » auraient des rayons moins radiants. Quels sont les espaces parcourus par cet actant dans la première fiction de Kourouma ? En quoi son itinéraire explique-t-il la recherche d'un âge d'or ? Quelles fonctions révèlent les lieux traversés par ce personnage ? Notre préoccupation fondamentale est d'examiner le rapport entre Fama et les milieux qu'il traverse tout au long du récit. Pour répondre à ces questions, la mythocritique nous aidera à découvrir dans l'enfance de Fama les instants d'euphorie pareils à l'éden où « il fait bon de vivre » (p. 196). Toute forme de rupture de cet équilibre le conduira vers l'errance. Au terme de ce travail, il sera question de déduire les fonctions des lieux traversés par le personnage.

1. LA CITÉ MYTHIQUE DES DOUMBOUYA : UN LIEU EUPHORIQUE HOMOGÈNE

La cité mythique renvoie à un milieu de vie qui a connu les manifestations du sacré (Eliade, 1965). Chez les Malinké, la cité mythique est un repère culturel. C'est l'endroit où tout se déroule pour expliquer la communication entre les hommes et les dieux. Très souvent, l'espace mythique est un univers de fondation d'une dynastie ou d'un peuple :

> À l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane, que par déférence on nommait Moriba, arriva à Toukoro suivi d'une colonne de talibets. Le chef de Toukoro le reconnut, le salua. Depuis des générations on l'attendait. Il leur avait été annoncé. « Un marabout, un grand marabout arrivera du Nord à l'heure de l'ourebi. Retenez-le ! Retenez-le ! Offrez-lui terre et case. Le pouvoir, la puissance de toute cette province ira partout où il demeurera, lui ou ses descendants ». Le chef de Toukoro l'avait distingué à sa taille de fromager et son teint (il serait plus haut, plus clair que tous les hommes du village), à sa monture (il arriverait sur un coursier sans tâche). Il avait à le retenir, à le fixer à Toukoro. (p. 99)

Voilà un récit assez suggestif qui dresse les origines des peuples du Mandingue. C'est un mythe de fondation qui montre comment la région du Horodougou a été occupée par l'ancêtre des Doumbouya qui

a migré du Nord vers le Sud. Le voyage qui mène l'ancêtre se déroule le soir au moment où le soleil disparaît pour permettre aux hommes de se reposer. C'est le temps du « coucher du soleil » aussi bien que des hommes.

En plus, la fondation de la dynastie Doumbouya a lieu un vendredi. Ceci n'est pas gratuit puisque ce temps symbolise le jour de création de l'homme et du paradis. Il désigne aussi la fin du temps chez les Malinké. C'est un vendredi que la fin du monde aura lieu, selon leurs croyances qu'ils héritent de la pensée arabo-musulmane. Vendredi apparaît alors comme un jour hautement symbolique au cours duquel les Doumbouya s'installent à Toukoro et rendent la région prospère.

L'ancêtre mythique des Doumbouya a tous les caractères à la fois d'un roi et d'un messie. Son cheval sans tâche est un animal majestueux. Dans de nombreuses cultures, le cheval symbolise la noblesse, la gloire et la pureté. Voilà pourquoi l'entrée de Souleymane en terre malinké se fait sur un coursier blanc. Dans les représentations de plusieurs peuples du monde, la couleur blanche est celle des anges et des dieux. Voilà pourquoi les cérémonies hautement sacrées sont inondées de cette couleur. Le cheval, en tant qu'animal majestueux et divin doit être blanc pour assurer la pureté et la continuité de l'espèce humaine. Moriba est donc ce leader à qui on confie la charge d'enseigner le Coran et d'implanter la dynastie Doumbouya. Tout ce passe comme si la vie de ce peuple commençait avec ce récit. Au-delà de ce récit fondateur il n'y a aucun indice puisqu'à la fin de la vie de Fama, il ne restera aucune trace des Doumbouya sur la terre.

La fondation de la cité mythique de Togobala a entraîné la naissance de plusieurs générations dont est issu « le dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou » (p. 9). Bien que la naissance de Fama ne soit pas mêlée des théophanies, sa fin tout au moins est assez symbolique. Elle montre que la mort du personnage marque la fin de la dynastie régnante des Doumbouya. Fama va ainsi traverser de nombreuses épreuves avant de mourir happé par un saurien. Ceci le conduit inexorablement vers son Togobala natal.

2. LA COLONISATION ET L'APPLICATION DU CODE D'INDIGÉNAT DANS LE HORODOUGOU DE FAMA

Le Horodougou est la région de naissance de Fama Doumbouya issu de la dynastie régnante de Togobala. Le mythe de la fondation ci-

dessus cité le démontre suffisamment. Ceci remonte au XII^{ème} siècle après Jésus Christ selon le temps de la fiction de Kourouma. L'enfance de Fama est ponctuée des séquences de bonheur qui se caractérisent par l'opulence, la gloire et l'hédonisme : « Lui, Fama, né dans l'or, le mangé, l'honneur et les femmes ! Éduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses ! » (p. 10). Les premiers moments de la vie du personnage principal sont mêlés de bonheur dû à l'avoir au sein de son territoire natal.

L'inconscient individuel de ce personnage montre que Togobala est un espace paradisiaque. Comme dans les royaumes des cieux, Fama est entouré du métal précieux qu'est l'or et des épouses prêtes à s'offrir semblables aux Houris du paradis des musulmans. Ce personnage traverse une enfance sans souci tant qu'il vivra au sein de son village natal. L'absence de souffrance et la multitude de victuailles le met hors des difficultés de la vie jusqu'au jour où la colonisation arrive et déstabilise l'Afrique. Le temps exerce une influence sur l'espace de vie grâce aux forces irradiantes de l'idéologie colonialiste. La suite de sa vie n'est pas meublée d'instants de bonheur puisque les récits oraculaires le présentent comme le dernier des légitimes fils des Doumbouya.

Fama réussit à traverser deux grandes périodes marquées par des « mythèmes du décadentisme » (Durand, 1986) : la colonisation et les Indépendances. La colonisation sera la première bête noire à abattre, le premier moment de la descente aux enfers. Le système administratif colonial se fonde sur des thèses séparatistes qui réduisent le Nègre à une bête de production :

> Surtout, qu'on n'aille pas voir toiser Fama comme un colonialiste ! Car il avait vu la colonisation, connu les commandants français qui étaient beaucoup de choses, beaucoup de peines : travaux forcés, chantiers de coupe de bois, routes, ponts, l'impôt et les impôts, et quatre-vingts autres réquisitions que tout conquérant peut mener, sans oublier la cravache du garde-cercle et du représentant et d'autres tortures. (p. 21)

Le temps colonial est un moment de chute. L'Africain est astreint à respecter les lois discriminatoires édictées par le Code d'indigénat. C'est ce que démontre Joseph Ndinda dans une de ces communications (2006). Il est interdit aux Nègres de vivre dans le même espace que le Blanc. Le Nègre doit effectuer des travaux forcés au point de perdre son honneur et sa vie. Il n'a droit à aucune faveur dans l'exécution de ses tâches. Il sert de vache à lait au sein du système administratif colonial en offrant sa main d'œuvre aux entreprises occidentales chargées de

produire des richesses utiles à la métropole. *Les Soleils des Indépendances* n'accorde pas une place essentiel dans le récit des événements y relatifs. Toutefois, un discours sommaire du narrateur rappelle sans faire une incursion véritable les affres de la colonisation chez le prince déchu.

En plus, il est demandé aux Noirs de verser régulièrement de l'argent à titre d'impôt de capitation. Enfin, le Noir est rudoyé par le colon. Il subit des flagellations régulières chaque fois qu'il foule aux pieds les lois qui régissent le système. Telles sont les signes manifestes de la décadence chez Fama Doumbouya. La période coloniale a été longuement combattue par ce personnage. La colonisation apparaît ainsi comme un moment de douleur. Elle met fin aux razzias qui permettaient aux royaumes puissants l'appropriation des biens des peuples sans défense : « La colonisation a banni et tué la guerre mais favorisé le négoce » (p. 21). Pendant ce temps, une disjonction psychologique s'observe chez le personnage bien qu'il se trouve dans son propre milieu. À cette époque, Fama se voit destitué puis remplacé par Lacina :

> Son père mort, le légitime Fama aurait dû succéder comme chef de tout le Horodougou. […] Parce que d'abord un garçonnet, un petit garnement européen d'administrateur, toujours en courte culotte sale, remuant et impoli comme la barbiche d'un bouc, commandait le Horodougou. Evidemment Fama ne pouvait pas le respecter ; ses oreilles en ont rougi et le commandant préféra, vous savez qui ? Le cousin Lacina, un cousin lointain (p. 21-22)

La chute de Fama vient du mépris de l'administrateur colonial. Fama n'a jamais accepté voir cet homme comme un être responsable à qui revient le droit de gérer les hommes et les biens du Horodougou. Il le trouve indigne au point de refuser de le considérer. La description ci-dessus est une focalisation interne qui permet de comprendre le fonctionnement inconscient du personnage. Si ce dernier était conscient de l'aversion qu'il avait à l'endroit du colon, il ignorait cependant les raisons profondes qui se trouvent dans les mythes. Chez les Doumbouya, un chef est annoncé des décennies plus tôt.

Le chef est supposé être une personne d'un âge avancé et plein d'expérience et non un « garçonnet ». Il doit également être d'une épaisseur psychologique qui fait de lui un être respectable et respecté. Malheureusement, celui qui commande le Horodougou n'incarne aucun de ces traits. Voilà pourquoi aucune sympathie ne naît au point de voir la chefferie lui échapper. Fama devient juste un sujet qui ne peut vivre que de son négoce. Le même espace est transformé par des idées et des

pratiques nouvelles. Fama voit sa personnalité basculer au même moment que les mœurs ancestrales fondées sur la pureté du sang des chefs issus de la dynastie Doumbouya. Toutes ces raisons font font de lui l'ennemi juré du système colonial qu'il combat incessamment au point de désirer l'arrivée d'une ère nouvelle qu'est celle des Indépendances.

3. LES DÉSILLUSIONS DE L'INDÉPENDANCE CHEZ FAMA DOUMBOUYA ET LA DEUXIÈME RUPTURE PSYCHO-SOCIALE

L'enfance de Fama est essentiellement joyeuse. La gloire d'appartenir à la dynastie régnante offre à ce personnage de nombreux privilèges. Très jeune, il connaît l'importance de la richesse matérielle. Il n'ignore pas les plaisirs que la vie offre. Tout ceci fait de lui un être heureux et équilibré. Contre toute attende, il vit une deuxième chute suite à la mort de l'héritier de Togobala. Conformément aux lois ancestrales qui fixent les normes de succession dans le royaume du Horodougou, Fama devrait être l'heureux élu. Toutefois, il héritera d'un royaume sans richesse :

> De loin en loin une ou deux cases penchées, vieillottes, cuites par le soleil, isolées comme des termitières dans une plaine. Entre les ruines de ce qui avaient été des concessions, des ordures et des herbes que les bêtes avaient broutées, le feu brûlées et l'harmattan léchées. De la marmaille échappée des cases […] en titubant sur des jambes de tiges de mil et en balançant de petites gourdes de ventres poussiéreux. (p. 105-106)

Fama doit succéder à son frère pendant que tout le Horodougou est en ruine. La description qu'on fait de ces lieux porte sur les traits dépréciatifs des habitants aussi bien que des maisons. La pauvreté gangrène les lieux. C'est ce qui ressort des traits physiques des enfants. Les habitations quant à elles ne sont que des masures détruites par le soleil ardent du sahel. Bref, Le Horodougou devient un espace de promiscuité où la vie est difficile. Fama ne restera pas dans ce village meurtri. Ici, le temps et l'espace fusionnent pour expliquer l'impossibilité de concilier richesse et pauvreté. Dès lors, l'Indépendance est perçue comme un mythème décadent. C'est elle qui crée de nouvelles structures étatiques et fragilise au même instant les monarchies. Elle fait naître également la corruption, le parti unique et la carte d'identité. L'Indépendance est alors un mythème de destruction à grande vitesse : « Comme une nuée de sauterelle les Indépendances tombèrent sur

l'Afrique à la suite des soleils de la politique. Fama avait comme le petit rat creusé le trou pour le serpent avaleur de rats. » (p. 22). A travers cet énoncé, il est facile de découvrir que Fama a lutté pour des transformations qui finiront par l'engloutir.

Dans son Horodougou natal, Fama connaît une deuxième chute. Son combat pour la libération des peuples noirs devient vain. Il produit un effet boomerang en l'inscrivant au sein de l'espace des gouvernés. Fama devient un « vautour », une « hyène ». Toute une métaphore animale se construit autour de lui. À travers le bestiaire et le stellaire, le narrateur explique la descente aux enfers de Fama Doumbouya. La hyène et le vautour sont des figures sémiques de la déchéance. À travers ces métaphores, le nouveau statut du personnage se dessine. C'est un homme dépouillé de tous ses biens. Un prince déchu qui vit des restes des cérémonies traditionnelles des peuples malinké. L'Indépendance est comparée à un moment de chute : c'est la fin de la royauté et le début de la partitocratie.

Durant l'ère nouvelle, le cadre spatial du Horodougou se réduit à quelques régions. Il est divisé suite aux tracés de l'Indépendance. À partir de cet instant, l'espace devient parcellaire. Les nouveaux mythes surplombent les mythes anciens. Fama, quant à lui continue à vivre dans l'imaginaire ancien qui présente le Horodougou comme un vaste empire. Il est buté aux obstacles des nouvelles lois républicaines qui partagent le royaume de ses ancêtres en deux pays : « Le Horodougou fut démembré et appartenait désormais à deux républiques » (p. 102). Deux modes de gouvernance diamétralement opposés. Fama ne se retrouve pas au sein de cette nouvelle cosmologie.

La période des Indépendances est destructrice au point de scinder le milieu sacré des Doumbouya en deux espaces distincts appartenant à des Républiques aux destins antagonistes. Des idéologies occidentales surplombent l'imaginaire africain et régulent la nouvelle société mandingue. Le Horodougou est désormais partagé entre le Nikinaï et les Ébènes. Les lieux d'attribution des noms ainsi que les lieux des funérailles deviennent des cadres de vie du prince déchu. Il va d'un point à l'autre chercher sa pitance journalière alors qu'il était tout puissant quelques décennies plus tôt. Le passage du statut de prince à celui de bêtes rapaces illustre sa deuxième chute. Le prince Doumbouya jadis honoré devient un sarcophage suite au transfert des pouvoirs.

4. LES ESPACES DE RÉDEMPTION DE FAMA ET LA FIN DU TRAJET

Horodougou est l'ultime endroit où Fama trouvera sa quiétude. Tout son parcours le présente comme un être évasif au double sens du terme. Fama se déplace régulièrement de la ville vers le village et inversement. Il est arrêté par le nouveau régime né de l'Indépendance. Son ami Bakary comprend que des représentations nouvelles de l'imaginaire ont vu le jour à l'instar des mythes de l'argent roi, du travail rémunéré et du parti unique. Fama par contre ne saisit rien de tout ce transfert de sens. Il est désormais un personnage atypique qui s'obstine à vivre dans des lieux nouveaux tout en restant attaché aux mythes anciens.

Fama est au sein d'un univers où il ne devrait pas exister compte tenu de son appartenance à la dynastie Doumbouya. Il reste en déphasage avec les pratiques socio-politiques et culturelles des « soleils des Indépendances ». Perturbé, il vit toujours un passé qui le plonge régulièrement dans son village natal au point de vouloir y rester jusqu'à la mort : « C'est dans le Horodougou qu'il fait bon de vivre et de mourir » (p. 196). Cette pensée a toujours hanté le personnage principal du roman. Depuis sa première chute, il ne retrouve pas l'équilibre puisqu' »il avait sous ses mains, à ses pieds, à Togobala, l'honneur (membre du comité et chef coutumier), l'argent (Balla et Diamourou payaient) et le mariage (une femme féconde en Mariam). » (p. 151-152). Ce sont ces indices qui montrent qu'un personnage vit dans l'harmonie. L'absence de ces indices est synonyme d'une mort annoncée.

Dans l'imaginaire africain, un fils du terroir ne meurt jamais loin de son univers ancestral. Fama ne fait pas exception. Les mythes des origines et de la fin sont intimement liés dans l'imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Fama va au deuil de Lacina (p. 143-151) où il retrouve l'ambiance du Horodougou d'antan. Il a à son service un griot qui reconnaît encore ses mérites et qui chante ses louanges. Même en période de décadence, Diamourou le griot fait allégeance à son maître.

En plus, Fama a un féticheur qui sait interroger les dieux pour continuer à le protéger. Balla le féticheur voit encore en lui un maître malgré les transformations socio-économiques et politiques. En fin de compte, chaque soir, Fama se voit entouré des villageois qui l'aident à surmonter ses douleurs. Les valeurs traditionnelles restent encore

sauvegardées et donnent l'impression que Togobala est toujours un lieu d'euphorie. Les dieux et les hommes continuent encore à communiquer avec les mortels : « Ce furent des funérailles pleinement réussies » (p. 150). Les signes météorologiques observés à la suite des sacrifices liés aux funérailles sont perçus comme des traits propitiatoires du rituel aux morts.

Au terme de la cérémonie funéraire, aucun proche de la famille Doumbouya ne veut voir Fama partir pour la ville. Le féticheur Balla perd son calme puisqu'il sait ce qui attend son maître. Il s'efforce de retenir Fama, mais n'y arrive jamais. La fin de Fama étant proche, le destin le conduit inexorablement vers la ville. Une fois de plus, les dieux communiquent avec les hommes pour leur dire que Fama va de nouveau connaître une descente aux enfers.

En pleine capitale, Fama est arrêté puis conduit dans des lieux anonymes où il vivra les moments les plus cauchemardesques de son existence. Au sortir de ces lieux, il se retrouve seul face à Bakary dont le discours aura changé. La structure socio-familiale se disloque. Fama est désormais abandonné à lui-même et son village, aux dires de Bakary, tombe *« en ruine »* (p. 189). Rien ne pouvait plus intéresser le prince déchu et esseulé. Frappé d'hérésie, il sort du véhicule en mouvement ignorant les risques d'accident et de mort. C'est le début du suicide symbolique. En quittant le véhicule, Fama rompt les liens de fraternité et d'amitié qui n'ont plus de sens pour lui puisqu'il est appelé à mourir. Ces attitudes expliquent l'hérésie. Ainsi sa résignation mène à la fin de la dynastie.

Face à la solitude, Fama préfère rentrer au village pour y mourir :

> Fama partait dans le Horodougou pour y mourir le plus tôt possible. Il était prédit depuis des siècles avant les soleils des Indépendances, que c'était près des tombes des aïeux que Fama devait mourir ; et c'était peut-être cette destinée qui expliquait pourquoi Fama avait survécu aux tortures des caves de la Présidence, à la vie du camp sans nom ; c'était encore cette destinée qui expliquait cette surprenante libération qui le relançait dans un monde auquel il avait cru avoir dit adieu. (p. 193)

Le Horodougou apparaît ici comme un espace à la fois proxémique et thymique. C'est au sein de ces lieux que Fama a toujours vécu. Quand bien même il resterait à la capitale, il serait toujours plus proche mentalement de ses ancêtres de Togobala. Ses pensées, ses sentiments et ses actes expliquent son dépaysement. Voilà pourquoi il n'a jamais pu intégrer les nouvelles représentations de l'imaginaire liées aux Indépendances. La traversée des espaces, le mépris des gardes

frontières, l'ignorance des frontières nouvellement tracées, la bravoure face aux caïmans sacrés témoignent de sa folie. Fama veut restaurer les modes de vie anciens sans se rendre compte qu'il est voué à l'échec. Les nouveaux mythes plus forts s'imposent au monde au détriment des mythes anciens qui ont encore un pouvoir d'irradiation chez le prince déchu.

Le Horodougou natal a toujours été et continue à être le lieu symbolique du personnage. Malheureusement, c'est un endroit d'expression des rêves et non un lieu concret de l'univers fictionnel de l'auteur : *« Fama sur un coursier blanc qui galope, trotte, sautille et caracole. Il est comblé, il est superbe. Louange au Miséricordieux ! »* (p. 204). Cette dernière euphorie explique l'entière satisfaction du personnage qui expire son dernier souffle au sein de son paradis perdu et retrouvé.

CONCLUSION

Tout au long de ce travail sur l'itinéraire spatial de Fama dans *Les Soleils des Indépendances*, il a été question d'examiner la spatialité à travers le parcours de Fama Doumbouya. Il fallait démontrer que les romans de Kourouma présentent des personnages qui subissent un déterminisme mythique qui les rattache à certains espaces des origines. En revisitant le statut sémiologique de Fama, on constate qu'il existe des traits textuels hautement imagés. Dans *Les Soleils des Indépendances*, le parcours de Fama permet de comprendre la présence des forces supra-terrestres qui fixent inéluctablement le cours des événements. Le prince déchu n'arrive pas à restaurer les mœurs anciennes. Ce travail a permis d'identifier les espaces traversés par ce sujet depuis la colonisation jusqu'à la période des Indépendances.

Au terme de ce travail nous pouvons affirmer que les œuvres de Kourouma placent la mobilité au cœur de son écriture. Celle-ci est due aux croyances symboliques des personnages qui se soucient de leur équilibre permanent. En revisitant l'itinéraire de Fama Doumbouya, il est facile de constater que les lieux parcourus se rattachent tant aux mythes de fondation qu'aux mythes eschatologiques marquant la fin de la dynastie des Doumbouya.

La mort de Fama explique l'accomplissement du destin longtemps prédit par les ancêtres du Horodougou. Elle explique la fin du cycle des Doumbouya et non la fin des mythes, car les mythes ne meurent jamais. Fama aussi ne meurt pas, il continuera sa vie auprès des ancêtres

Doumbouya. Deux imaginaires sont en confrontation dans la fiction de Kourouma : l'imaginaire ancien incarné par Fama et l'imaginaire nouveau qui est celui des Indépendances incarné par le président de la république. Fama quitte les vivants faute de partager les mythèmes de l'Indépendance que sont la carte d'identité, la carte du parti et l'appartenance au comité. Il évolue comme Sisyphe et rame à contre courant se laissant broyer par les nouvelles structures archétypales de l'imaginaire des Indépendances.

Toutefois, cet éternel retour n'est pas tout à fait semblable à celui de Sisyphe. Il matérialise le retour à la vie après la mort. À travers ce parcours de Fama, on comprend qu'il y a une constellation des représentations symboliques qui surplombent la vie des hommes et les ramènent à leurs origines telluriques. Ce retour explique à la fois l'échec du dernier des Doumbouya et plus tard sa rédemption. Il y a échec dans la mesure où le trop plein d'orgueil du personnage l'oriente vers sa perte. En plus, le désir de retrouver la grandeur lui redonne un grain d'espoir. Aussi, Fama s'efforce à aller vers les cieux où se trouvent Dieu et les ancêtres Doumbouya. Dans le but de se racheter, Fama accepte de mourir. Il retrouve le bonheur tant rêvé au sein de son environnement qui l'a vu naître.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

CARRIÈRE, Jean-Pierre. « Récits mythiques ». CD audio (Texte lu. données non spécifiées). Juin 2001. Écouté le 17 janvier. 2014. audioboo.fr. références : dvv9782840101.

CHEVALIER, Jean, et Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. (Édition revue et corrigée). Paris : Laffont.

COH'N, Norman. 1958. « Réflexion sur le Millénarisme ». *Archives des sciences sociales des religions*. 5. 103-107.

DIANDUÉ BI KACOU, Parfait. 2003. « Histoire et fiction dans la production romanesque de Kourouma ». (Thèse dirigée par *Jean-Marie Grassin, Vion-Dury Juliette et Lezou Dago Gérard)*. Université de Limoges.

----. 2011. « Une Lecture géocritique du parcours transpatial de Birahima dans les textes de Kourouma », Abidjan, Université de Cocody, (pdf consulté le 19-11-2011).

DESCHAMPS, Didier. 1960. *Les Religions d'Afrique noire*. Paris : P.U.F.

DURAND, Gilbert. 1986. « Les Mythèmes du décadentisme », in J. J. WUNENBURGER (dir.). *Décadence et Apocalypse*. Cahiers du C.R.I.S.M., Université de Bourgogne. Dijon. 3-16.

ELIADE, Mircea. 1952. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard.

----. 1965. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard.

----. 1971. *Nostalgie des origines. Méthodologies et histoire des religions*. Paris : Gallimard.

GUÉDALLA, Oumar. 2013. « Les Mythes colonialistes et les résistances africaine dans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma ». *Magma*. Vol. 11. N° 2. (Sous la direction de Mabel Franzone et Alejandro Ruijedro, Professeurs à l'Université de Salta en Argentine). Maggio-Agosto. www.magma.analisiqulitativa.com /1102/articolo_10.htm.

KESTELOOT, Lilyan et DIENG, Bassirou. 2009. *Les Épopées d'Afrique noire*. Paris : Karthala.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

KOUROUMA, Ahmadou. 1970. *Les Soleils des indépendances*. Paris : Le Seuil.
----. 1990. *Monnè, outrage et défis*. Paris : Le Seuil.
----. 1998. *En Attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Le Seuil.
----. 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Le Seuil.
----. 2004. *Quand on refuse on dit non*. Paris : Le Seuil.
NDINDA, Joseph. 2006. « Guerre, anomie et implosion chez Ahmadou Kourouma ». Recherches Africaines. Numéro 04. www.recherches-africaines.net/document.php?id=38≠tocfrom1.
PARAVY, Florence. 1999. *L'Espace dans le roman africain contemporain (1970 – 1990)*. Paris : L'Harmattan.
SOSSOU, Pierre Kadi. 2006. « Kourouma et les liens de la route ». *Lianes*. (Revue en ligne N° 0 du 11/08/2005). En ligne le 26-07-2006. www.lianes.org.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Histoire littéraire et littératures africaines

Oupoh Bruno Gnaoulé
Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ

La réflexion critique sur la production littéraire africaine écrite commence véritablement avec Roland Lebel dans son ouvrage *Le livre du pays noir, anthologie de littérature africaine* (1927). En étroite liaison avec le contexte sociopolitique, ce sont des positions fortement marquées du sceau de l'idéologie coloniale d'une part, et de l'autre, par la volonté de briser ce carcan, qui présideront fondamentalement à la réception des œuvres. La critique littéraire africaine naît donc en s'enracinant dans le débat politique relatif au problème colonial, ce qui l'a conduit à adopter l'attitude que lui commandait la situation.

Pour sortir de cette situation, il faut s'engager résolument dans l'étude de ces littératures de façon autonome, pour elles-mêmes, avec comme exigence le souci de l'exhaustivité. Dans le champ littéraire africain, ces études doivent avoir pour socle, non pas une histoire de la littérature négro-africaine, mais des histoires spécifiques des diverses littératures africaines.

INTRODUCTION

L'histoire littéraire n'est pas une discipline homogène. De Gustave Lanson qui en a posé les bases en France au début du siècle dernier, à nos jours, les approches divergent selon deux axes fondamentaux : l'angle théorique sous lequel l'on perçoit le phénomène littéraire d'une part, et de l'autre, le public que l'on vise à atteindre.

Écrire l'histoire littéraire, dans la conception de Lanson, consiste à se fixer comme objectif de « tracer le tableau de la vie littéraire de la nation, l'histoire de la culture, et de l'activité de la foule qui lisait, aussi bien que les individus illustres qui écrivaient » Lanson (1929 : 101).

À cette démarche qu'ils qualifient d'« historicisme primitif », les formalistes russes vont opposer l'idée d'« évolution littéraire ». Pour Tzvetan Todorov, l'histoire littéraire, « ce n'est pas la genèse des œuvres », c'est « la variabilité littéraire », c'est-à-dire, le changement des procédés et formes littéraires au fil du temps. Récusant ou enrichissant les deux types d'approches, d'autres théories ont vu le jour.

Au moment où cette discipline connaît un regain d'intérêt, grâce principalement aux travaux de Clément Moisan et Henri Béhar, il est sans doute opportun de s'interroger sur la part que l'histoire littéraire peut prendre dans l'avancée de la réflexion sur les littératures africaines. Quelle contribution peut-elle apporter dans la connaissance et l'approfondissement de ces littératures, et selon quelle démarche méthodologique ? Apporter une réponse à cette interrogation suppose que soient d'abord examinées, même sommairement, les conditions qui ont présidé à leur constitution.

1. LE CONTEXTE HISTORIQUE D'ÉMERGENCE DU FAIT LITTÉRAIRE AFRICAIN DE LANGUE FRANÇAISE

La production littéraire de langue française en Afrique est un phénomène accidentel. En effet le pouvoir colonial français, en assurant l'administration des territoires conquis, puis en y organisant, pour les besoins de sa propre survie, un système d'enseignement, a suscité, entre autres, deux phénomènes qui ne figuraient certainement pas au nombre de ses prévisions : d'abord la formation progressive d'un public lisant et s'exprimant en français, ensuite l'émergence de littératures d'écriture française. Ce mode d'expression résulte du choix porté sur la langue française dans l'enseignement. Cette option qui ne s'est systématisée que par la suite, n'est pas, elle- même, la première à avoir été prise.

De fait, quand Jean Dard, le premier enseignant officiel français, a ouvert la toute première école le 7 mars 1817 à Saint-Louis, il a d'abord appris le wolof, rédigé un syllabaire et une grammaire wolof avant de commencer son enseignement dans la langue maternelle des élèves. Les résultats qui se sont vite avérés probants, ont été bien accueillis par l'administration locale et cautionnés par les autorités métropolitaines.

Mais, un peu plus d'une décennie plus tard, une dépêche en date du 20 mars 1829, du nouveau gouverneur du Sénégal Jubelin, opposé à l'usage du wolof dans l'enseignement par Jean Dard, propose au ministre des colonies une réforme qui prévoit à côté du régime de

l'externat, celui de l'internat, pour les raisons que Georges Hardy, alors inspecteur de l'enseignement de l'Afrique Occidentale Française (AOF), a ainsi exposées :

> Séparés du milieu indigène, les élèves seront moins tentés de s'entretenir dans la langue du pays ; toutes les actions de leur vie quotidienne s'exprimeront en français, l'usage du français passera chez eux en habitude. (Hardy, 1921 : 106)

Cette réforme qui donne à partir de 1830 une orientation nouvelle à l'enseignement, revêt une importance capitale pour deux raisons fondamentales. D'abord elle marque le point de départ de la politique d'assimilation que la France appliquera dans ses colonies, et qui consistait essentiellement à faire table rase de tout ce qui était spécifiquement indigène. Il s'agissait, par le biais de l'école, de gagner les autochtones à la cause coloniale par des manuels au contenu particulièrement élogieux à l'égard de la France et de l'entreprise coloniale. L'un des plus célèbres de ces livres est certainement le livre de lecture Les aventures de deux négrillons de Louis Sonolet (1921). La seconde raison est qu'en écartant définitivement l'usage des langues locales dans l'enseignement colonial français au Sénégal et, par la suite, dans toutes les autres colonies d'AOF et d'AEF, la réforme Jubelin a également rendu impossible l'apparition de littératures écrites en langues africaines.

L'on notera donc, que la colonisation française a engendré un système éducatif spécifique qui a donné naissance, dans chaque territoire occupé, à un noyau de lettrés, duquel ont émergé des écrivains, dont les œuvres ont fini par constituer, au fil du temps, le corpus des littératures africaines francophones actuelles.

Mais cette production littéraire qui sera le fait d'auteurs africains, a été précédée par une autre, suscitée, elle aussi, par le colonialisme. Il s'agit de l'abondante littérature de voyage écrite par des explorateurs, administrateurs, militaires et voyageurs, qui plonge ses racines dans une vieille tradition exotique, dont les premiers récits remontent aux temps des croisades du moyen âge, avec les exploits de Godeffroy de Bouillon.

2. DE LA LITTÉRATURE COLONIALE AUX PREMIÈRES ŒUVRES AFRICAINES : CONTINUITÉ ET RUPTURE

Du *Journal d'un voyage à Tombouctou et à Djenné* de René Caillié (1830) à *Diato*, d'André Demaison (1922), en passant par *Le roman d'un spahi* de Pierre Loti (1881), qui marque une date dans l'histoire de

la littérature coloniale produite sur l'Afrique noire, l'on observe toujours une relation étroite entre l'histoire politique extérieure de la France et celle de sa littérature exotique. Roland Lebel distingue trois moments dans l'histoire de la littérature coloniale, qui correspondent aux trois phases de l'expansion coloniale, et dont la périodisation varie selon les zones et l'avancée de la conquête.

D'abord la période d'exploration et d'occupation effective, à laquelle correspond une littérature de découverte et de conquête, représentée par des récits de voyages. Puis celle de « reconnaissance méthodique et d'organisation qui a donné naissance à une littérature technique composée d'ouvrages écrits par des savants. Enfin la période de la littérature d'imagination » (Lebel, 1931 : 76).

Ces écrivains, comme le souligne Roland Lebel,

> par le sens qu'ils expriment de la vie coloniale et indigène, ont vraiment révélé les colonies à la France. Leurs écrits contiennent une « défense et illustration » des colonies françaises. Ils ont en eux « la conscience de la grande France » selon la formule chère aux Leblond, et ils ont le souci de la créer, de la répandre et de l'exalter dans le public métropolitain. (1931 : 87)

La politique d'assimilation et l'exemple des écrivains coloniaux vont conduire les élites africaines, au moment où elles entrent en littérature, à produire des œuvres similaires. La toute première littérature d'Afrique noire francophone verra tout naturellement le jour au Sénégal, et connaîtra un parcours également marqué par ces trois moments de la littérature coloniale, identifiés par Roland Lebel.

La Relation d'un voyage de Saint-Louis à Souiera (Mogador), de Léopold Panet (1850), qui donne le coup d'envoi de cette littérature, a été rédigée par Léopold Panet, à partir de l'expérience acquise aux côtés du commissaire à la marine, Anne Raffenel, à la faveur d'une mission d'exploration effectuée en 1846, visant à atteindre le Niger à partir du Sénégal. Cette œuvre entre dans le cadre de la littérature de voyage et de découverte.

L'œuvre *Esquisses sénégalaises* de l'abbé David Boilat (1853), où l'auteur s'attache à faire connaître le Sénégal et la Gambie au plan physique et humain en vue de permettre aux missionnaires de choisir la tactique adéquate d'évangélisation, appartient à la littérature technique. Il en est ainsi également des autres œuvres de ce même auteur David Boilat (1858), et de celle de Paul Holle et Frédéric Carrère, *De la Sénégambie française* (1855).

Les œuvres d'orientation historique produites par Amadou Dugay Clédor Ndiaye *La bataille de Guilé* (1912) et *De Faidherbe à Coppolani* (1913) se situent également dans cette mouvance. C'est Hamet Sow Télémaque, avec ses trois contes, qui ouvre la voie à la littérature d'imagination, que prolongent *Les trois volontés de Malic* d'Amadou Mapaté Diagne (1920), *Force Bonté* de Bakary Diallo (1926), et *Le Réprouvé Roman d'une sénégalaise* de Massyla Diop (1925). Ces débuts de la production littéraire africaine de langue française se sont effectués à Saint-Louis au Sénégal, entre 1850 et 1930, au moment où cette ville jouait le rôle de métropole politique, économique et culturelle, en deux phases : la première conduite par des Métis entre 1850 et 1855, et la seconde par des Noirs de 1912 à 1930, que François Gomis et Mohamadou Kane ont attentivement analysées.

L'affaiblissement de la communauté métisse par sa mise à l'écart de la vie publique puis la dispersion et la décimation de l'élite africaine du fait de la première guerre mondiale, vont mettre un terme au rayonnement culturel de Saint-Louis : deux nouveaux espaces prendront le relais à partir du début des années trente : Dakar sur le continent africain et Paris, la capitale française. L'activité littéraire s'y déroulera de façon concomitante, mais dans deux directions diamétralement opposées.

La métropole sénégalaise abritera ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre de Ponty, élaboré dans le cadre de la « culture franco - africaine », la nouvelle pédagogie instituée à l'école William Ponty « qui, puisant son inspiration dans la plus pure tradition française, plonge dans la source profonde de la vie indigène » (Guy, 1934 : 4). Les élèves-maîtres devaient « travailler à faire connaître la nature et le passé de leur pays » par des devoirs de vacances ou mémoires portant sur la société africaine.

Au plan politique, cette culture franco-africaine relevait en fait d'une stratégie qui, selon les mots de Paul Désalmand, « parlant du postulat de la supériorité de la civilisation européenne, visait non pas à valoriser les cultures africaines mais à les détruire ».

De là découlera une production dramatique centrée sur la présentation révélatrice des mœurs indigènes, caractérisée au plan de l'écriture par le mimétisme des classiques français, et marquée du sceau de l'idéologie coloniale.

La rupture s'effectuera à Paris où c'est le mouvement inverse qui s'opère dans la création littéraire. *Légitime défense*, la petite revue lancée

par des étudiants martiniquais « stigmatisait en des termes extrêmement durs la médiocrité de la littérature antillaise qui en était à une pâle imitation du parnasse français ».

De cette remise en cause radicale des valeurs et normes en vigueur, partira le mouvement de la négritude caractérisé par la forte production poétique que l'on sait, et dont Lylian Kesteloot a su rendre compte des linéaments et manifestations. C'est dans ces trois cadres, Saint-Louis, Dakar, Paris, que se sont opérées dans l'intervalle d'un siècle, les premières manifestations du fait littéraire francophone dans les différents genres que sont le récit-essai (1850), le roman (1920) le théâtre (1933), la poésie (1945). Comment ce phénomène a-t-il été perçu à ses débuts ?

3. RÉCEPTION CRITIQUE ET ENVIRONNEMENT SOCIO-POLITIQUE

Les premiers intérêts et regards sur la production littéraire africaine datent du début du siècle dernier et sont portés sur les œuvres de source orale. Equilbecq fait paraître en 1913 à Paris *Les contes indigènes de l'ouest-africain français* (1931), une collection de contes locaux que précède une étude générale de la littérature merveilleuse des Noirs. *L*'Anthologie nègre de Blaise Cendrars, recueil de contes paru à Paris en 1921, se situe dans cette mouvance.

La réflexion critique sur la production écrite commence véritablement avec Roland Lebel. Son ouvrage *Le livre du pays noir* (1927), qui porte en sous-titre *Anthologie de littérature africaine*, a été, comme le souligne ici son préfacier Maurice Delafosse, « composé en empruntant leurs plus belles pages ou les plus caractéristiques, à quantité d'écrivains de métier ou d'occasion, qui ont parlé de l'Afrique noire et de ses habitants » (Delafosse, 1927 : 8).

Dans la foulée, les traits caractéristiques de cette littérature sont présentés. « Ces pages les unes vibrantes, les autres spirituelles, peignent de façon vivante les paysages africains, les aspects et les phénomènes naturels, les villes soudanaises, les phases de la vie indigène, les types coloniaux, l'amour de la terre animant les Européens qui se sont transportés là-bas » (Delafosse, 1927 : 8). La troisième partie de ce livre qui en comporte quatre, s'achève par un texte intitulé « le témoignage d'un noir » extrait de *Force Bonté* du Sénégalais Bakary Diallo. Justifiant son choix, Roland Lebel s'est ainsi expliqué :

> Bakary Diallo est un berger Peul qui a fait la guerre chez nous, et qui a bien voulu la paix revenue, dire ce qu'il pensait de la France et des Français. Son livre (...) est d'une lecture instructive et réconfortante. Nous ne saurions mieux faire que de placer à la fin de nos citations africaines, cette page écrite spontanément par un noir d'Afrique, et qui a toute la valeur d'un témoignage. (1927 : 192)

Dans l'optique qui était celle de Roland Lebel, la littérature africaine pouvait se définir comme l'ensemble des œuvres relatives à l'Afrique, et portant témoignage sur l'élément physique et humain, sans distinction de l'origine des auteurs. Qu'ils soient européens, africains, ou des îles du pacifique, peu importe. Ainsi la bibliographie littéraire d'Afrique noire qui clôt son anthologie, classe dans la littérature de voyage, *Esquisses Sénégalaises* de l'abbé David Boilat, entre les œuvres du capitaine Binger et de Madame Bonnetain. Il en est de même du roman d'Amadou Mapaté Diagne *Les trois volontés de Malic*, et de celui de Bakary Diallo, *Force Bonté*, qui figurent dans la littérature d'imagination, aux côtés de ceux D'Alem Georges et de Mme Bancel. Considérées dès leur avènement comme partie intégrante de la littérature coloniale, les œuvres produites par l'élite africaine assimilée ont été accueillies avec d'autant plus d'enthousiasme et de fierté, – la réaction de Lebel à l'égard de Force Bonté en témoigne – qu'elles mettaient du baume au cœur d'une France coloniale, dont le confort moral venait d'être écorché et mis à rude épreuve par « l'affaire Batouala » consécutive au prix Goncourt décerné au roman de René Maran.

On se rappelle les vives indignations et protestations suscitées dans les milieux coloniaux par le livre de ce fonctionnaire français, noir d'origine guyanaise en poste en Oubangui-Chari. Victor Blache lui consacra un ouvrage, *Vrais noirs et vrais blancs d'Afrique*, une série d'anecdotes et de traits de mœurs destinés à réfuter la thèse exposée par René Maran. Il en sera de même de René Trautmann, avec *Au pays de Batouala, Noirs et blancs d Afrique* (1922), une « vigoureuse réponse au réquisitoire de René Maran et une mise au point nécessaire », selon les mots de Roland Lebel, qui voit lui-même en *Batouala* « une peinture sans doute excessive de la vie primitive des nègres de l'Oubangui » (1922 : 245).

L'on décida de prendre des mesures énergiques. Une campagne de presse fut organisée qui eut de cruelles répercussions sur la carrière de ce fonctionnaire. Au même moment, le gouverneur de l'AOF, Camille Guy, un agrégé d'université, tenant l'enseignement pour responsable de

cette situation, prit la décision d'alléger ses programmes afin de prévenir pareille déconvenue.

> De l'air, avant tout de l'air, s'est-il écrié. Les bons programmes ne s'obtiennent qu'en élaguant. (...) A agir autrement on ne prépare pas des citoyens français, mais des déclassés, des vaniteux, des désaxés qui perdent leurs qualités naturelles et n'acquièrent que les vices des éducateurs. C'est par ce système qu'on crée de toutes pièces des René Maran, et qu'un beau jour apparaît un roman comme *Batouala*, très médiocre au point de vue littéraire, enfantin comme conception, injuste et méchant comme tendance. (Guy, 1923 : 43)

Cette œuvre considérée comme un livre dangereux fut interdite dans les colonies. Rejeté par les Français, ce roman, comme le note Lylian Kesteloot, passa à la postérité négro-africaine. *Batouala* dont ce même critique s'attache à dire que « ses qualités littéraires ne sont pas contestables et ne déparent en rien la liste des prix Goncourt » (Kesteloot, 1963 : 83), fut, en dépit de la censure, lue dans les colonies comme un classique par tous les Noirs qui s'intéressaient au renouveau négro-africain.

En étroite liaison avec le contexte sociopolitique, ce sont des positions fortement marquées du sceau de l'idéologie coloniale d'une part, et de l'autre, par la volonté de briser ce carcan, qui présideront fondamentalement à la réception des œuvres. La critique littéraire africaine naît donc en s'enracinant dans le débat politique relatif au problème colonial, ce qui l'a conduite à adopter l'attitude que lui commandait la situation. Ainsi, le mouvement de la négritude ne retiendra et ne présentera de ce fait, des Noirs, de l'Afrique et des Africains, que ce qui était susceptible de leur redonner confiance en vue de la réhabilitation de leur race et de leurs cultures, dans la perspective de la libération des peuples noirs opprimés.

Les œuvres littéraires seront jugées à ces deux aunes que sont la revalorisation de la culture nègre et la critique du colonialisme. Cela s'est traduit – on se le rappelle – par les vives réactions partisanes qu'a suscitées dès sa parution *L'enfant noir*, le roman de Laye Camara, une œuvre autobiographique relatant son passage du milieu traditionnel à la vie citadine, du fait de son entrée à l'école. Trois moments sont passés en revue par l'auteur. D'abord son enfance. « J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père ». Ainsi commence le roman où sa Guinée natale est abondamment décrite comme un monde fantastique et mystérieux.

Le jeune Camara, fils de forgeron, choyé par sa mère, passera sa vie à la forge au milieu de voix rassurantes et tranquilles. Ses insouciants ébats avec le petit serpent noir, le génie de son père, qui visite régulièrement l'atelier, font aussi l'objet de longues descriptions.

Il en est de même de l'étrange case de son père, tout près de la forge, un véritable arsenal de fétiches. A l'école du village de Kouroussa, il connaît sa première expérience amoureuse avec Fanta. À quinze ans, Camara se rend à Conakry dans une école professionnelle. Sa mère immole un bœuf, quand son père lui donne une bouteille de « cette eau qui donne l'intelligence ». Après son succès au certificat d'études primaires, c'est la voie ouverte vers Dakar et les promotions supérieures. Cette œuvre à laquelle l'on décerna le prix Charles Veillon, fut portée en triomphe par les lettres françaises, qui se révélèrent unanimement dithyrambiques.

> *C*amara Laye si bon écrivain du premier coup, nous vient de loin attaché de racines profondes encore au pays natal, a ses traditions au souvenir de ses ancêtres. Dans un tour limpide et uni ce livre est un petit chef-d'œuvre. (Emile Henriot, de l'Académie française)
>
> On ne saurait écrire en français avec plus de simplicité, de pureté d'expression et de sentiment. (Gérard Bauer, *Le Figaro*)
>
> Un livre sympathique et attirant qu'il faut lire. (*L'Aurore*)
>
> Un très beau récit, écrit avec tant de simplicité qui appelle toujours la poésie. *(*Alain Palante, *La France catholique*)
>
> Un livre délicieux, plein de finesse, de retenue et de talent. (Kléber Haendens, *Paris-Presse*).

Contrairement à cet enthousiasme, l'accueil fait au roman de Laye Camara par la critique africaine, fut plutôt marquée par l'indifférence et l'hostilité. Les raisons, c'est Alexandre Biyidi (Mongo Béti) qui les donne :

> Laye se complaît dans l'anodin et surtout le pittoresque le plus facile, donc le plus payant, érige le poncif en procédé d'art. Malgré l'apparence, c'est une image stéréotypée, donc fausse, de l'Afrique et des Africains qu'il s'acharne à montrer : univers idyllique, optimisme des grands enfants, fêtes stupidement interminables, initiation de Carnaval, circoncisions excisions, superstitions, oncles Mamadou dont l'inconscience n'a d'égale que leur irréalité. Laye aborde bien des thèmes qui auraient dû donner de la valeur à son récit, mais pour les considérer dans une optique empruntée à je ne sais quels *Contes de la brousse et de la Forêt* ou quels *Mamadou et Bineta* devenus grands. Lorsqu'il parle de totem sort, génie il fait tout simplement pitié. Bref. Il n'y a rien dans ce livre qu'un petit bourgeois européen n'ait déjà appris par la radio ou n'importe quel magazine de la chaîne *France-Soir*.

> Par contre, Laye ferme obstinément les yeux sur les réalités les plus cruciales, celles justement qu'on s'est toujours gardé de révéler au public français. Ce guinéen mon congénère, qui fut, à ce qu'il laisse entendre, un garçon fort vif n'a-t-il rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle ?
>
> Est-il possible que pas une seule fois, Laye n'ait été témoin d'une seule petite exaction de l'administration coloniale ?
>
> Finalement *L'Enfant Noir* n'est pas du tout un témoignage, malgré le titre ambitieux.

Dans sa critique, Biyidi indique aussi nettement sa préférence pour le roman du camerounais Benjamin Matip, *Afrique nous t'ignorons*, où des commerçants blancs volent les petits planteurs indigènes sous l'œil bienveillant de l'autorité. Les vieux acceptent stoïquement cette situation, allant même jusqu'à offrir des cadeaux à leurs étranges protecteurs. Les jeunes qui y sont opposés suscitent une révolte générale.

Un parallèle peut être ici établi avec l'accueil qui a été réservé, un siècle plus tôt, précisément en 1837, au premier roman québécois, *Le chercheur de trésors ou l'influence d'un livre*, de Philippe Aubert de Gaspé, et auquel la critique canadienne n'a pas été favorable.

Amand le héros de ce roman de mœurs, cherche la pierre philosophale. C'est un esprit rêveur de la race de ceux qui préfèrent leurs rêves à la réalité, qui accordent foi aux feux follets et aux revenants, reflet de l'imagination populaire. De vieilles chansons, aujourd'hui quasiment disparues des campagnes québécoises y sont rappelées à la mémoire. Ce désintérêt, Gérard Tougas, critique littéraire canadien, le met en rapport avec le contexte de production de l'œuvre. Pourquoi la critique a-t-elle fait si peu cas de ce premier roman si canadien ? s'est-il interrogé. « Les aimables superstitions, la simplicité, la crédulité même des personnages, auraient-elles déplu ? » (1966 : 9).

> Quand parut *Le chercheur de trésors*, souligne-t-il, l'existence des Canadiens-Français, en tant que nation, ne leur avait jamais semblé plus précaire. L'insurrection de 1837-1838, la politique d'assimilation préconisée peu après par Durham, et bien d'autres facteurs encore, devaient inciter les Canadiens-Français à s'instruire pour mieux se défendre. (Tougas, 1966 : 9)

Dans cette conjoncture, le roman *Charles Guérin* de Pierre Chauveau, paru bien après (1846), méritait plus que *Le chercheur de trésors*, d'être considéré comme un véritable roman de mœurs.

> Pour la première fois, note Tougas, sont étudiées les répercussions de la conquête sur la société canadienne-française. Les citadins de 1846 les

> Montréalais et les Québécois se trouvaient, depuis des générations, parqués dans quelques professions. Les jeunes gens qui ne se sentaient pas de dispositions particulières pour le droit, la médecine ou la théologie, n'avaient pourtant d'autres options que celles-là, à moins que, renonçant à toute ambition intellectuelle, ils n'allassent grossir le contingent des habitants. C'est là toute l'intrigue de cette machine patriotique de Chauveau. (1966 : 10)

Le chercheur de Trésors, *Batouala*, et *L'enfant noir* ont été rejetés par les critiques canadiennes françaises et africaines pour la même raison : leur manque de patriotisme. De la même façon le rapport Durham, dans une perspective d'assimilation graduelle des Canadiens-Français par les Britanniques en vue de leur disparition définitive, soutenait qu'ils « étaient un peuple sans histoire ni littératures » (Durham, 1912 : 16), et que François Xavier Garneau se mit en devoir de prouver le contraire, avec son livre *L'histoire du Canada* (1845-1848), les fondateurs de la négritude ont pris le parti de montrer que les Noirs ne sont pas sans passé et sans avenir.

Témoignage est le mot qui revient comme un leitmotiv, quasiment une obsession dans les préoccupations de la critique, dont les suffrages varient en fonction des intérêts défendus. Les réactions des critiques qu'on vient de passer en revue, résultent d'une part du souci de l'occupant de maintenir son joug, et de l'autre.de la volonté d'insuffler une énergie nouvelle, une âme à un peuple en proie au doute face à son destin, en prenant fait et cause pour lui. Elles montrent que le destin d'un peuple est aussi façonné et impulsé par sa littérature. Il s'inscrit, de ce fait, en elle. Toute littérature est le siège d'un enjeu qui est le pouvoir, celui d'un groupe dominant sur un groupe dominé, et dont la critique est le reflet. Ce pouvoir, comme l'a si bien perçu Bernard Mouralis, réside d'abord, « antérieurement aux mécanismes de légitimation et d'inculturation des valeurs esthétiques et morales, dans l'opération même de « classement » des œuvres littéraires » (Behar, Fayolle, 1990 : 38). Cette subjectivité qui préside, bien souvent de façon souveraine, aux jugements portés sur les œuvres, a de tout temps, contribué à fragiliser la critique et l'histoire littéraire aussi bien dans leurs fondements théoriques que dans leur praxis.

De fait, comme le fait aussi observer Bernard Mouralis, ici ou là, « le champ littéraire se constitue en système et fonctionne comme tel, mais sans jamais réussir à trouver un fondement véritablement rationnel, pour justifier l'intégration ou l'exclusion d'un texte. De celui-ci on ne peut guère repérer autre chose que le statut qui lui est conféré à tel ou

tel moment et qui est toujours susceptible de se modifier d'une époque à une autre, d'un pays à un autre » (1990 : 38). Ce processus de distribution arbitraire a conduit, dans l'espace francophone à la constitution de deux vastes entrepôts, dans les marges de la littérature française officielle. L'un abrite, selon la classification faite par Raymond Queneau, les littératures dites marginales (la littérature de colportage, le roman populaire la littérature enfantine etc.). L'autre, les littératures d'expression française de la France d'outre-mer et de l'étranger, ainsi que les littératures régionales, alsacienne, bretonne, etc.

Mais ce classement ségrégationniste, qui ne date que des quatre dernières décennies, constituait en soi une « avancée » par rapport à la situation antérieure, où les ouvrages d'histoire littéraire se réduisaient ni plus ni moins, à un catalogue de chefs- d'œuvres classés par siècle. Cela en excluant de facto les littératures perçues aujourd'hui comme marginales ou connexes. Il en fut ainsi des *Lagarde et Michard*, *Castex et Suret*, et du *Dictionnaire des œuvres* de Laffont et Bompiani (1922), qui, lui, arborait pourtant le sous-titre « de tous les temps et de tous les pays ». Faut-il se réjouir de cette ouverture et l'encourager, ou proposer une autre voie ? Répondre par l'affirmative au premier terme de l'alternative revient ipso facto à accréditer l'idée de l'existence d'un centre et d'une périphérie, d'une « bonne littérature » et d'une « mauvaise littérature » ; c'est, en définitive, cautionner cette mise à l'écart fondée sur l'ethnocentrisme et l'élitisme, qu'a dénoncée Geneviève Irad. Comment sortir de cette situation ?

D'abord, en se gardant de tomber dans le piège de la reconnaissance, et en s'engageant ensuite dans l'étude des littératures pour elles-mêmes avec, comme unique exigence, celle de l'exhaustivité. Cette option conduit à la nécessité de concevoir l'histoire littéraire dans une perspective plus large en lui assignant l'objectif que lui a fixé Gustave Lanson, qui – rappelons-le – consiste à tracer « le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la culture et l'activité de la foule obscure qui lisait aussi bien que des individus illustres qui écrivaient » (1929 : 103).

4. POUR UNE APPROCHE PLURIELLE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE AFRICAINE

La mise au pluriel du fait littéraire africain en tant qu'objet épistémique amorcée ces trente dernières années, s'impose désormais -

pour les raisons qu'on vient d'indiquer - comme une absolue nécessité. Cet impératif résulte aussi de l'analyse des travaux d'histoire littéraire de parution récente, élaborés dans une optique unitaire, globalisante, et qui révèlent des limites objectives.

En 1983 paraissait, sous la direction d'Ambroise Kom, *Le Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*. Mais dans cet usuel qui a arrêté sa bibliographie à l'année 1978, quand on examine, par exemple, le sort fait à la littérature sénégalaise, pourtant la plus connue de l'espace africain francophone, parce que la plus ancienne, on observe des omissions dans des proportions considérables. Sur les 25 romans parus, quatre n'ont pas été pris en compte. Il s'agit de *Modou Fatim*, d'Abdoulaye Sadji (1960), *Avant liberté*, de Cheick Dia (1964), *Assoka ou les derniers jours d'E. Koumbi,* d'Amadou Ndiaye(1973), et *Les habitants du paradis*, de Baila Wane (1978).

Ces omissions sont encore plus importantes pour ce qui est des littératures moins connues comme celle de la Côte d'ivoire, par exemple. Seulement 20 romans ont fait l'objet d'un traitement, sur les 30 titres que comptait la littérature ivoirienne à cette date. Au nombre des œuvres non prises en compte, on peut citer *Le jeune homme de Bouaké* de Maurice Koné, publié à Paris par Jean Grassin en 1963 ; *Le temps de l'école*, d'Ahoussi Kablan, Abidjan, Céda, 1976 ; *Brakotto le mécontent*, de Kindo Bouadi, Abidjan, Céda, 1977 ; *Les malheurs d'Amangoua*, de Léon-Maurice Anoma Kanié, Abidjan, NEA, 1978 ; *Sacrés Dieux d'Afrique,* de Dodo Digbeu Jean, Abidjan, NEA, 1978 ; etc.

Le pourcentage d'oublis passe d'un cinquième à un tiers et prend des proportions encore plus grandes quand on élargit l'examen à tous les genres littéraires.

Par ailleurs, si l'on s'en tient au titre de l'ouvrage, l'aire qu'il ambitionne de couvrir est celle de la littérature négro-africaine. Or celle-ci recouvre, comme l'a indiqué Lilyan Kesteloot dans la préface à son *Anthologie négro-africaine*, « non seulement l'Afrique au sud du Sahara, mais tous les coins du monde où sont établis des communautés de nègres » (Kom, 1938 : 7).

La question que l'on est tenté de se poser dès l'abord est de savoir pourquoi les œuvres des écrivains noirs de la diaspora francophone (Guadeloupe, Guyane, Haïti) ne figurent pas dans ce dictionnaire, Ambroise Kom , son coordonnateur scientifique, s'en explique, – au demeurant, de façon fort peu convaincante – dans les premières lignes de la préface :

> L'objectif était de livrer au public une somme exhaustive d'articles sur les œuvres d'imagination produites en Afrique Noire de langue française des origines à nos jours (...) ; chemin faisant, des difficultés essentiellement matérielles nous ont contraints à limiter la dimension de la recherche. (1938 : 7)

Si tel était, en dernier ressort, l'objet de son ouvrage, il aurait dû songer à mettre le titre en adéquation avec le contenu. A cette autre observation, s'ajoute une troisième qui réside en ceci que nonobstant même cette réduction du champ d'investigation, ces obstacles (qui ont pour noms, absence ou mauvaise organisation du dépôt légal ; édition et diffusion à compte d'auteurs restreintes, etc.,) n'ont pu être surmontés. Les résultats, comme l'avoue et le déplore tout à la fois le préfacier, sont « plutôt modestes ».

Un tel constat de manque d'efficacité doit inciter à réviser la démarche au plan méthodologique.

D'abord, s'agissant de l'objet même de la recherche : l'élaboration d'un dictionnaire des œuvres, qui a pour vocation de rendre compte, de façon exhaustive, d'une production, suppose une parfaite maîtrise de la littérature concernée. Or les recherches sur les littératures africaines, chacune prise séparément à l'intérieur de chaque État, commencent à peine. Quelques travaux ont déjà été réalisés sur quelques-unes d'entre elles. Mais pour de nombreuses autres, tout ou presque est encore à faire. La tâche sur ce plan est encore immense et requiert beaucoup de patience. Comment peut-on s'engager à bâtir un édifice sans s'assurer, d'une part, si le matériau qu'on a sous la main est solide et, de l'autre, si l'envergure qu'on veut lui donner ne peut pas constituer la cause congénitale de son effondrement ?

Il faut bien se rendre aujourd'hui à une évidence : « Il n'est plus possible », comme le notait avec justesse Pius Ngandu Nkashama dans les préliminaires à son anthologie, « de prétendre faire le tour et les détours de tous les textes publiés par les Noirs et les Négro-africains » (1983 : 9). En s'engageant dans cette voie et, surtout, en s'y obstinant, Ambroise Kom court le risque inévitable de transformer, du fait de la sélection, son dictionnaire des œuvres en une sorte d'anthologie qui n'avoue pas son nom.

Pour ces mêmes raisons, Jean Pierre Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, les auteurs du *Dictionnaire des littératures de langue française*, condamnent leur ouvrage au même destin que celui de Kom, au plan strict de son utilité pratique, pour ceux qui s'intéressent aux littératures étrangères d'expression française en général, et spécifiquement à celles

d'Afrique noire. Le court traité consacré à la littérature négro-africaine n'est pas d'un grand intérêt, dans la mesure où il ne sort pas des sentiers battus, et se caractérise par son approximation.

Au regard du titre qu'il porte, cet usuel se devait de traiter, outre la littérature française dans son intégralité, celles aussi de la Suisse romande de la Belgique, du Québec, des différents États d'Afrique Noire francophone, du Maghreb, du Liban. Un espace beaucoup plus étendu que celui choisi par Kom et ses collaborateurs, et dont la critique et l'histoire littéraires sont encore loin d'avoir étudié avec précision, les différentes composantes.

Le *Dictionnaire des œuvres d'une littérature* comme celle du Québec, qui compte parmi les plus anciennes des littératures étrangères d'expression française, avec quatre siècles d'histoire, n'est pas encore achevé. Il en est à son sixième tome. Sa rédaction commencée sous la direction de Maurice Lemire, se poursuit sous celle de Gilles Dorion. L'étude de cette littérature est un vaste chantier qu'animent les chercheurs du Centre de Recherches sur la Littérature Québécoise.

La volonté des auteurs du *Dictionnaire des littératures de langue française*, d'exposer de manière concrète, l'idée qu'une « littérature ne traduit pas l'âme ou l'esprit d'un État, mais ceux d'une culture d'une personnalité collective, à travers ce qu'on appelait parfois le « génie » d'une même langue » (Beaumarchais, 1986 : 7) qui, semble avoir présidé à la réalisation de cet ouvrage, est juste dans son énonciation.

C'est sa mise en pratique qui pose ici problème, parce que cette personnalité collective que l'on veut mettre à jour, ne tire sa réalité et sa force que des personnalités individuelles dont elle est la résultante.

Cela suppose que celles-ci soient présentées de façon approfondie, dans leurs spécificités qui sont justement l'aune à laquelle peut se mesurer le génie de la langue commune d'expression, par la capacité d'adaptation de cette langue aux différents contextes. Le *Dictionnaire des littératures de langue française* ne traduit pas dans les faits cette nécessité, que ses auteurs ne nous semblent pas avoir perçue comme telle. Mais au-delà de ces considérations pratiques, il y a dans les fondements mêmes de la démarche des auteurs de ces deux dictionnaires, un présupposé inscrit dans l'épithète « négro-africaine ». Dans leur esprit, comme dans celui de bon nombre de critiques, la communauté de race, l'appartenance à un même continent, et l'expression dans une même langue étrangère, confèrent, de facto, une même culture, une même sensibilité, un même destin, à tous les peuples.

Or ces éléments ne peuvent être érigés en critères scientifiques d'approche des textes littéraires. Ce sont les circonstances historiques particulières, rappelées plus haut, qui conduisent la critique africaine à s'engager dans une optique unitaire et monolithique. Ce temps est révolu. C'est un fait, aujourd'hui irrécusable, que les auteurs africains sont beaucoup moins inspirés par une « âme noire », atemporelle, une civilisation immuable sommée de se perpétuer à travers les âges, que par les situations économiques et politiques, celles précisément, comme le souligne avec pertinence Pius Ngandu Nkashama, « de la dépendance totale, de la mendicité permanente vis-à-vis des métropoles européennes, toujours exportatrices et toujours arrogantes, comme c'est le cas dans les nouveaux États africains » (1984 : 25). Il s'agit de renouveler les méthodes de lecture des littératures et textes africains. Ce changement de perspective implique que soient abandonnés les réflexions et travaux globalisants qui ne peuvent que s'enfoncer davantage dans l'imprécision et les redites, pour s'engager dans la voie des études minutieuses des littératures africaines, aussi bien orales qu'écrites.

Ces études doivent avoir pour socle, non pas une histoire de la littérature négro-africaine, mais des histoires spécifiques des diverses littératures africaines, élaborées dans l'optique lansonienne, et selon la praxis suggérée par Adrien Houannou qui pose comme exigence la prise

> en considération de tous les facteurs susceptibles d'expliquer la naissance de la littérature nationale et son évolution (rapide ou lente, régulière ou saccadée), tous les éléments pouvant éclairer, à chaque étape, le champ littéraire, toutes les influences esthétiques, idéologiques et éthiques, nationales et étrangères, individuelles et collectives ; conscientes ou non, (…) Pas seulement les œuvres des grands écrivains qui sont déjà devenues des célébrités internationales, mais celles aussi des écrivains de seconde zone, des débutants obscurs. (Huannou, 1988 : 89)

À cet égard, le livre d'Alain Rouch et Gérard Clavreuil, qui est le tout premier ouvrage d'ensemble consacré aux littératures nationales, publié en 1986, nous semble une entreprise prématurée. D'abord parce que l'histoire des vingt-huit États qu'il couvre est traitée sommairement (elle ne porte que sur quarante des 512 pages du volume), et est présentée sans repères et souci de cohérence méthodologiques. Ensuite, il y a leur sélection des auteurs et des textes qu'ils disent avoir été guidée, entre autres raisons, par leur « désir de montrer ce qu'ils aiment chez des écrivains souvent maintenus dans un ghetto paternaliste. Choix personnels et subjectifs, avouent-ils, qui procèdent d'une démarche

amoureuse » (Rouch, 1986 : 3). Il s'agit là, sans conteste, d'un élan de cœur et d'une générosité intellectuelle louables mais qui dans la pratique, conduit qu'à substituer un ghetto paternaliste à un autre.

Ce mouvement qui s'est amorcé timidement depuis maintenant trois décennies, par des études d'histoire littéraire propres à chacune des littératures africaines, doit se poursuivre et s'accélérer, pour déboucher sur la rédaction de dictionnaires des œuvres et des auteurs de chaque pays, et permettre la constitution de banques nationales de données d'histoire littéraire informatisées Celles-ci rendront possible, à terme, l'élaboration de manuels et autres supports pédagogiques pour l'enseignement de ces littératures.

CONCLUSION

La production littéraire africaine écrite de l'espace francophone, née dans des conditions historiques que l'on a rappelées, s'est d'abord engagée dans la voie du mimétisme, ce qui n'était pas fait pour surprendre. Toutes les jeunes littératures passent nécessairement par une période de dépendance envers quelque tradition nourricière. La littérature coloniale a été, en même temps que son unique modèle de référence, son premier cadre d'accueil et de réception critique, avant qu'elle ne se donne les moyens d'une relative autonomie pour défendre son identité. Cette quête identitaire, comme on a pu s'en rendre compte, a été l'occasion d'une farouche lutte idéologique où la critique littéraire a campé sur des positions radicales unanimistes pour défendre des intérêts politiques, se détournant ainsi de son objet. Au cours d'un demi-siècle d'existence, cette production s'est démultipliée dans des espaces nationaux dont la différenciation s'accélère au fil du temps. Les singularités qu'elle présente dans ces contextes nouveaux ont besoin d'être étudiées de façon autonome et exhaustive. L'histoire littéraire a, sur ce plan, un rôle primordial à jouer. De sa capacité à assurer avec rigueur la prise en charge scientifique des littératures africaines, dépend pour une large part leur épanouissement.

Ouvrages cités

BEAUMARCHAIS, J. P., D. Couty, A. Rey. 1986. *Dictionnaire des littératures de Langue française*. Paris : Bordas.

BÉHAR, Henri et Roger FAYOLLE (sous la direction de). 1990. *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris : A. Colin.

BÉHAR, Henri. 1986. « Un projet de banque de données d'histoire littéraire », in *Méthodes quantitatives et informatiques d'étude des textes*. Paris : Champion.

BIYIDI, Alexandre. 1955. « Trois écrivains noirs », in *Revue Présence africaine*.

BOILAT, David (l'Abbé). 1853. *Esquisses Sénégalaises*. Paris : Arthur Bertrand. (Réédition, Paris : Karthala. 1984.)

----. 1858. *La grammaire de la langue Ouoloffe*. Paris : Imprimerie impériale.

BOUADI, Kindo. 1977. *Brakotto le mécontent*. Abidjan : Céda.

CENDRAS, Blaise. 1921. *Anthologie nègre*. Paris : la Sirène.

DÉLAFOSSE, Maurice. « Préface », in *Le livre du Pays noir* de Roland Lebel, 7.

DEMAISON, André. 1922. *Diato, le roman de l'homme noir qui eut trois femmes*. Paris : Larose.

DÉSALMAND, Paul. 1980. *Histoire de l'éducation en Côte d'ivoire*. Abidjan : Céda, 400-401.

DIA, Cheick. 1964. *Avant liberté*. Paris : Scorpion

DODO DIGBEU, Jean. 1978. *Sacrés Dieux d'Afrique*. Abidjan : NEA

DUGAY Clédor, Amadou N. 1912. *La bataille de Guilé*. Saint-Louis : Imprimerie du Sénégal.

----. 1913. *De Faidherbe à Coppolani*. Saint-Louis : Imprimerie du Sénégal.

DURHAM, Earl of. 1912. *Report on the Affairs on British North America*. Edited by Sir C. P. LUCAS. Oxford : Clarendon Press, vol. II.

EQUILBECQ. 1913. *Contes indigènes de l'ouest africain français*. Paris : Leroux.

GAUCHER, Joseph. 1968. *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone. Jean Dard et l'école mutuelle du Saint-Louis du Sénégal*. Paris : Le Livre africain.

GNAOULE, Oupoh Bruno. 1994. *L'émergence de la littérature ivoirienne*. Thèse de doctorat d'État, Faculté des lettres, Université de Dakar. Sous la direction de Mohamadou Kane.

GOMIS, François. 1983. *Histoire critique de la littérature sénégalaise francophone des origines à 1960*. Thèse de doctorat de 3è cycle, Faculté des Lettres, Université Cheikh Anta Diop Dakar (Sénégal). Sous la direction de Lylian Kesteloot. 537p.

GUY, Camille. 1934. « Discours du gouverneur de l'AOF à l'ouverture du conseil de gouvernement du 9 décembre 1933 », in *Bulletin de l'enseignement de l'AOF*. 81. 4.

HARDY, Georges. 1921. « L'enseignement au Sénégal de 1817 à 1854 », in *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique Occidentale Française*. 1-2-3.

HUANNOU, Adrien. 1984. *La littérature béninoise de langue française*. Paris : Karthala.

----. 1988. *La question des littératures nationales*. Abidjan : Céda.

IRADT, Geneviève. 1977. « Pour une histoire littéraire tout de même », in *Poétique*. 167-174.

KADIMA, Nzuji. 1984. *La littérature zaïroise de langue française*. Paris : Karthala.

KABLAN, Ahoussi. 1976. *Le temps de l'école*. Abidjan : Céda.

KANE, Mohamadou. Oct.-Déc. 1985. « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal. 1850-1930 », in *Notre Librairie*, « Littérature sénégalaise ». 81. 60-77.

KANIÉ, Léon-Maurice Anoma. 1978. *Les malheurs d'Amangou.* Abidjan : NEA.

KESTELOOT, Lilyan. 1981. *Anthologie négro africaine*. Verviers : Éditions Marabout.

KOM, Ambroise. 1983. *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française* (Sous la direction de). Québec : Naaman / ACCT.

KONÉ, Maurice. 1963. *Le jeune homme de Bouaké*. Paris : Jean Grassin.

LAFFONT et BOMPIANI. c1953 [4e édition, 1962]. *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*. Paris : Sede.

LANSON, Gustave. 1929. « Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France », in *Études d'histoire littéraire*. Paris : Champion.

LE LIVRE DU PAYS NOIR. 1927. *Anthologie de littérature africaine*. Paris : Éditions du monde moderne.

LEBEL, Roland. 1931. *Histoire de la littérature coloniale en France*. Paris : Larose.

MELONE, Thomas. 1962. *De la négritude dans la littérature négro-africaine*. Paris : Présence Africaine.

MOISAN, Clément. 1987. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?* Paris : P.U.F., coll. « Littératures modernes ».

----. 1989. *L'histoire littéraire. Théories, méthodes et pratiques* (sous la direction de). Québec : Université Laval.

----. 1990. *L'histoire littéraire*. Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? ».

MOURALIS, Bernard. 1990. « Les littératures dites marginales ou les « contre-littératures ». Henri BÉHAR et Roger FAYOLLE. *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris : Armand Collin.

NDIAYE, Amadou. 1973. *Assoka ou les derniers jours d'E. Koumbi*. Dakar : NEA.

NKASHAMA, Pius Ngandu. 1983. *Littératures africaines*. Paris : Silex.

PANET, Léopold. 1968. « Relation d'un voyage de Saint-Louis à Souiéra (Mogador) ». *Revue Coloniale. Novembre-Décembre*. Paris : Le Livre africain.

QUENEAU, Raymond. 1958. *Histoires des littératures*, *T. II, Littératures française, connexes et marginales*. Paris : Gallimard, Encyclopedie de la Pléiade, XIII, 2058.

ROUCH, Alain, Gérard CLAVREUIL. 1986. *Littératures nationales d'écritures françaises. Histoire littéraire et anthologie*. Paris : Bordas.

SADJI, Abdoulaye. 1960. *Modou Fatim*. Dakar : Imprimerie A. Diop.

SKALATINE, Geneviève. 1958. *Encyclopédie de la Pléiade,* XIII, 2058.

SONOLET, Louis. 1921. *Les aventures de deux négrillons*. Paris : Armand Colin.

TOUGAS, Gérard. 1966. *Histoire de la littérature canadienne française*. Paris : PUF. 3è édition.

TRAUTMANN, R.. 1922. *Au pays de Batouala, noirs et blancs d'Afrique*. Paris : Payot.

TODOROV, Tzvetan et Oswald DUCROT. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.

WANE, Baila. 1978. *Les habitants du paradis* de. Dakar : NEA.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

À la recherche d'un espace décloisonné chez deux écrivains migrants ; Ying Chen et Dany Laferrière

Kyeongmi Kim-Bernard
Grant MacEwan University (Canada)

RÉSUMÉ

Dans cette étude, nous analyserons les lieux natals, revisités comme les lieux de retour, en les mettant en parallèle aux lieux d'accueil dans *Quatre mille marches* (2004) de Ying Chen et dans *L'énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière.

Chen, d'origine chinoise, relate dans ce livre son retour à Shanghai et prend cette occasion pour réfléchir sur la signification de cette ville natale pour elle en même temps que sur celle de son nouveau monde d'adoption. Son retour dans ce lieu d'origine implique forcément un retour dans le temps, qui selon elle, n'existe que pour mieux éclairer le présent. Par contre, Laferrière se permet une cohabitation temporelle du passé et du présent dans son livre. Ce retour à l'espace d'origine semble être une occasion favorable qui l'emporte efficacement dans le temps en lui permettant un rapprochement de deux pôles qui, à priori, apparaissent sous le signe du conflit plus que de la réconciliation.

INTRODUCTION

Dany Laferrière, écrivain canadien d'origine haïtienne, a montré dans son roman autobiographique *Je suis un écrivain japonais* (2009) comment son narrateur s'emmêle dans des affaires inattendues après une telle déclaration. Si Laferrière a choisi ce titre provocateur et expansionniste quant à l'affirmation identitaire de son personnage autodiégétique, Ying Chen semble aller dans le sens de la diminution,

voire de la disparition, en cette matière. Cette dernière, écrivaine canadienne d'origine chinoise, nous a fait en effet découvrir des décors romanesques qui ne s'ancrent en nul territoire dans son imaginaire littéraire depuis *La Mémoire de l'eau* (1992). Dans les sept romans consécutifs, de *Immobile* (1992), son quatrième roman, à *La rive est loin* (2013), son espace littéraire ne présente aucun lieu réel ou concret et s'avère dépourvu de toutes couleurs locales, que ce soient celles de sa terre natale ou celles de sa terre d'accueil, tout comme l'absence d'un indice temporel quelconque. *Quatre mille marches, le rêve chinois* (2004), un recueil d'essais, est la seule exception à cette tendance généralisée de l'écrivaine.

En dépit de leur apparente divergence quant aux expressions identitaires, ces deux écrivains canadiens migrants par excellence, se rejoignent dans leur effort pour atteindre un espace transcendantal entravé par nulle étiquette territoriale.

Quatre mille marches (2004) de Ying Chen et *L'Énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière. Le premier prend la forme d'un recueil de treize essais commençant avec celui de « Carnet de voyage en Chine », rédigé en 1997 lors d'un voyage que l'écrivaine a effectué avec l'équipage du cinéaste Georges Dufaux qui l'a accompagnée afin de la saisir en images au moment de son retour à Shanghai. Tandis que *L'Énigme du retour* se présente comme un roman à la première personne du singulier empruntant une forme fictive non conventionnelle de vers libres et de proses mêlés. Ce style, choisi en hommage au poète martiniquais Aimé Césaire et son recueil *Le carnet d'un retour au pays natal* (1939), est annoncé dès l'exergue du roman qui est « Au bout du petit matin… », le même vers qui débute et revient sans cesse tel un refrain incantatoire tout au long du recueil de poèmes de Césaire.
Dans cette étude, nous allons tracer un parallèle entre deux œuvres qui n'ont donc rien en commun dans leur leitmotiv de départ mais qui semblent inéluctablement nous amener à des points d'arrivée singulièrement rapprochés en ce qu'ils nous éclairent sur les problématiques existentielles de leur écriture.

1. LE DÉTACHEMENT

Chez les deux écrivains qui ont connu l'éloignement de leur terre natale et l'accueil sur une nouvelle terre, il y a une reconnaissance du bienfait de la coupure volontaire ou forcée qui devient le moteur d'un

certain franchissement que Simon Harel appellerait « un acte de dépropriation[1] ».

D'abord, Yin Chen a immigré au Québec en 1989 à l'âge de vingt-huit ans. Le déracinement que la jeune écrivaine d'origine chinoise a consciencieusement choisi devient le moment déclencheur de son écriture. Dans *Quatre mille marches*, elle affirme son besoin inéluctable de s'éloigner de son origine, expérience qui s'avère bénéfique puisqu'elle lui permet de forger sa personne en tant qu'écrivaine tout en lui procurant une « distanciation psychique » :

> La solitude qui résulte de ce détachement, de cet effort pour m'écarter un peu de ma terre natale, me semble essentielle au travail. Elle crée en moi, la conscience de mes limites, me fait rendre compte de la relativité des valeurs, de la multiplicité des vérités. Il m'aurait été impossible d'écrire *La Mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises* sans avoir quitté la Chine, du moins cela n'aurait pas été possible si je n'avais pas vécu une distanciation psychique plutôt que physique par rapport à ma vie antérieure, aussi bien que par rapport à celle que je mène aujourd'hui. Et *L'Ingratitude* tente justement de traiter de la férocité banale de la filiation et de l'aspect futile des racines. (*Quatre mille marches*, 2004 : 27)[2]

Le retour dans son pays natal, organisé pour un besoin de travail plutôt que par un appel personnel, devient l'occasion de consolider la résolution de son détachement de la terre natale. Cet éloignement ne semble pourtant pas engendrer un enracinement à sa nouvelle terre d'accueil. Plus loin, elle confie ainsi :

> Je me détache, du moins mentalement, de tous les endroits dont j'ai frôlé le sol et flairé l'air, de toutes les époques qui dans ma tête fusionnent étrangement, qu'elles soient révolutionnaires ou conservatrices, barbares ou civilisées, rurales ou citadines. Je suis sortie de tout, maintenant je n'ai plus d'issue. (*QMM*, 90)

Ainsi, Chen semble préférer rester à l'écart, entre les deux espaces, trait caractéristique chez elle que Gabrielle Parker analyse dans son chapitre « Ying Chen : un écart indicible » du livre *Traits chinois/lignes francophones*. Selon Parker, « Ying Chen use fréquemment du symbole de la parallèle pour structurer l'écart qui sépare les parcours mis en scène

[1] Simon Harel, « La Parole orpheline de l'écrivain migrant », *Montréal imaginaire*, sous la direction de Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, Fides, Montréal, 1992, 383.

[2] Les citations de ce recueil sont désormais suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages précédé du sigle QMM.

entre deux mondes physiques, ou temporels[3] ». Dans le même livre, Rosalind Silvester étudie cette disposition ambiguë de l'auteure sous l'angle de « l'individuel à l'universel ». Selon cette dernière, Chen « réfléchit à ces problèmes depuis une position 'entre mondes' – 'between worlds[4]', via une série de dichotomies opposant passé et présent, Orient et Occident, horizontal et vertical, chacune d'entre elles s'inscrivant dans la tension permanente qui réagit l'individuel et l'universel. » (160)

La volonté de l'écrivaine de ne pas appartenir à un territoire agencé par un quelconque nom géographique s'avère évidente.

Le narrateur de *L'Énigme du retour*, lui, a connu le premier appétit du détachement en allant vivre chez sa grand-mère à Petit-Goâve sur son île natale, s'arrachant ainsi au sein maternel dès l'âge de quatre ans et ensuite de nouveau en retournant chez sa mère à Port-au-Prince à onze ans. Rappelons-nous l'importance de sa grand-mère Da dans sa vie, ce dont il a témoigné dans *L'odeur du café* (1991), et de son détachement relatif vis-à-vis de sa mère dont la présence quasi insignifiante dans son univers d'enfant est un aspect de contraste significatif. Ce détachement par rapport au lien maternel explique notamment le geste du narrateur de *L'Énigme du retour* qui préfère rester dans une chambre d'hôtel plutôt que dans la maison de sa mère lorsqu'il revient enterrer son père à Port-au-Prince. Néanmoins, l'interstice creusé entre la mère et le fils n'est pas dû à l'absence d'affection filiale envers cette mère chez qui le narrateur discerne une victime des circonstances, dérobée du mari et du fils par des évènements politico-historiques. Pourtant, la distance creusée par le temps et l'espace entre le narrateur et sa mère, qui a passé toute sa vie à attendre le mari et le fils, ne semble pas se dissoudre au fil du récit :

> Je fais le va-et-vient entre l'hôtel
> et la maison cachée derrière les lauriers roses.
> Ma mère s'étonne que je ne couche pas
> à la maison.
> C'est que je ne veux pas lui donner l'illusion
> qu'on vit de nouveau ensemble
> quand ma vie se passe loin d'elle

[3] *Traits chinois/lignes francophones*, (sous la direction de Rosalind Silvester et Guillaume Thouroude), Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, 147.

[4] L'auteure nous précise que ce terme provient du titre d'un livre, *Between Worlds. Women Writers of Chinese Ancestry*, Amy Ling, New York, Pergamon Press, 1990.

depuis si longtemps. (*L'énigme du retour*, 2009 : 114)[5]

Par moment, l'image de cette mère est doublée par celle de la mère patrie qui a également connu l'éloignement de ses ressortissants. Le narrateur cultive un sentiment de culpabilité envers ces deux existences. Puisqu'il est doublement redevable envers cette mère et envers la mère patrie, son retour au pays natal constitue une occasion d'apaiser ces deux attentes. Contrairement à Chen, l'éloignement chez Laferrière est l'œuvre de circonstances extérieures.

Dans *L'Énigme du retour*, l'écrivain révèle son besoin du retour à son pays d'origine par le biais des voyages oniriques et des créations littéraires qu'il avait pratiqués sur le sol de l'exil :

> J'entends soudain le bruit mat
> Que fait le livre en tombant par terre.
> C'est le même bruit que faisaient
> les lourdes et juteuses mangues de mon enfance
> dans leur chute près du bassin d'eau
> Tout me ramène à l'enfance.
> Ce pays sans père.
> Ce qui est sûr c'est que
> je n'aurais pas écrit ainsi si j'étais resté là-bas.
> Peut-être que je n'aurais pas écrit du tout.
> Écrit-on hors de son pays pour se consoler ?
> Je doute de toute vocation d'écrivain en exil. (*LDR,* 34-35)

Chez Laferrière, le fait de s'éloigner de son origine semble lui avoir procuré un recul propice afin de mieux la contempler et la savourer, jusqu'à ce qu'elle devienne le terrain fertile de sa créativité littéraire. Ainsi le détachement apparent n'élimine pas son attachement inhérent envers ces deux existences.

Dans le livre *Dany Laferrière, l'autodidacte et le processus de création*[6], Beniamin Vasile analyse cette dualité et propose l'interprétation suivante :

> L'écrivain relie son expérience de voyageur et d'immigrant à la capacité de créer avec un angle de vue renouvelé. La connaissance autant des codes d'autres cultures que celle de son origine semble l'avoir aidé à ne pas se reposer sur les représentations collectives haïtiennes (forcément ethnocentrique) et de trouver un langage qui puisse transcender les cultures. (Vasile, 232)

[5] Les citations du roman sont désormais suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages précédé du sigle LDR.

[6] L'Harmattan, Paris, 2008

Le besoin de détachement de Ying Chen, exprimé plus haut, croise ainsi la reconnaissance du bienfait du détachement de Laferrière malgré un déclenchement et une évolution divergents. Quoique l'éloignement de la terre d'origine chez Laferrière, contrairement à Chen, soit provoqué par l'extérieur, il arrive néanmoins au même but : embrasser de différentes cultures et les transcender afin de tracer un plus grand cadre qui puisse être reconnu et compris par un plus grand nombre d'esprits.

2. LIEUX D'ORIGINE REVISITÉS

Les lieux d'origine revisités par les deux écrivains sont marqués par les divergences de leur portée dans les deux livres. Chez Laferrière le lieu d'origine qu'il a quitté contre sa volonté n'a pas subi un éloignement psychique malgré sa réalité physique évidente. Si Ying Chen a tenté un éloignement psychique et physique par le départ de sa terre natale, Laferrière ne s'est jamais détaché de terre natale malgré son éloignement. Cette attache de l'auteur à sa terre natale est notamment exprimée à travers son penchant atemporel dans le livre. En effet, dans *L'Énigme du retour*, nous notons un certain refus de la part de l'auteur de suivre le fil temporel. Ainsi une atemporalité volontaire domine-t-elle tout au long du livre, car

> Le temps ne se découpe plus
> en fines tranches de jours.
> C'est une masse compacte avec une densité
> plus grande que celle de la terre. (*LDR*, 37)

Tout comme cette confusion temporelle du passé et du présent chez le narrateur, les lieux d'origine et d'accueil sont souvent entrelacés. Le narrateur vit une apparente confusion des deux lieux qu'il soit sur le sol de l'exil ou sur celui de la terre natale. Dans l'univers romanesque du narrateur, les deux antipodes sont étrangement proches. Le plus virulent froid du Québec s'avère le plus favorable à ressusciter sa terre natale sous un visage tropical, et une fois en Haïti il a un besoin étrange du froid québécois pour s'abriter de la chaleur étouffante. Il est condamné à vivre l'autre lieu qui devient l'élément complémentaire de chaque lieu. D'ailleurs, il est intéressant de noter que les chapitres sont entremêlés de temps et de lieux dans un seul cadre descriptif : les souvenirs sont décrits au présent, et au fil des chapitres il n'existe pas d'indices clairs sur les lieux dans lesquels se déroulent ses souvenirs. Le présent se confond avec le passé et l'ici avec l'ailleurs. Le fictif et la réalité se confondent également. « Je prends conscience que je n'ai pas écrit ces livres

simplement pour décrire un paysage, mais pour en faire partie. » (*LDR*, 155) Selon cet aveu, le narrateur a pu maintenir son lien étroit avec son pays natal grâce à sa création littéraire qui a, admettons-le, souvent préféré prendre son décor romanesque sur l'île natale, lui permettant ainsi d'y prolonger son séjour psychique. Dans ce sens, l'éloignement de la terre natale devient le leitmotiv de la création littéraire qui est un moyen efficace de contrebalancer l'absence.

Dans le cas de Ying Chen, le retour est d'abord orchestré dans le contexte du tournage d'un film. Le premier essai de ce recueil, « Carnet de voyage en Chine », exprime l'angoisse de l'auteure face à une certaine attente sous-entendue de ce retour à Shanghai qu'elle fait avec le cinéaste Georges Dufaux. Le titre choisi pour l'essai inaugural du recueil nous fait inévitablement penser à celui que Césaire a donné à son recueil de poèmes ; la Chine étant le pays natal de l'écrivaine, il ne serait pas impossible d'imaginer remplacer « en Chine » par « au pays natal ». Pourtant, l'absence d'attachement envers son lieu d'origine où elle a « simplement dormi la plupart du temps » (*QMM*, 19) avant son départ, est ressentie dès le début, chez Chen. Elle compare sa relation avec son pays natal à celle de deux protagonistes d'un récit classique chinois intitulé *Rêve dans le pavillon rouge*, qui, selon elle, devraient arrêter de se chercher dans une impossible mélancolie. Elle refuse de cultiver une telle relation sentimentale avec le pays d'origine et veut que le carnet de son voyage soit « exempt des éléments fictifs, qu'il serve de point final à une tristesse usée. Un enterrement peut-être parfois un secours. » (*QMM*, 9). À en croire ce constat, ce voyage est une occasion de consolider son éloignement de sa terre natale, ou du moins une résolution en ce sens. Ce refus de cultiver un ressenti envers sa terre natale dénote-t-il, néanmoins, un aveu indirect de sa présence indélébile chez l'écrivaine ? Cependant, cet effort de l'écrivaine nous apparaît indispensable afin d'édifier un espace restreint par nulle référence culturelle ou linguistique, condition essentielle de l'écriture dans le cas de Chen.

3. LIEUX D'ACCUEIL VUS DE LOIN

L'espace romanesque chez Laferrière semble préférer la promiscuité de deux lieux, ceux d'origine et d'accueil. Dans *L'Énigme du retour*, le récit prend son point de départ à Montréal, mais se déroule en grande partie en Haïti comme l'indique le titre du roman. Néanmoins

nous y notons l'insertion de nombreuses anecdotes qui prennent pour décor Montréal ou le Québec. Le retour au pays natal du narrateur lui permet de réfléchir sur la signification de sa situation entre deux lieux et deux cultures qui sont devenus indispensables à la composition de sa personne :

> je pense tout à coup à Montréal
> comme il m'arrive de penser
> à Port-au-Prince quand je suis à Montréal.
> On pense à ce qui nous manque. (*LDR*, 153)

Les deux lieux, pourtant présentés comme antipodes du nord et du sud, du froid et du chaud, possèdent également d'étranges points communs : leur tendance carcérale, l'un par le pouvoir politique, l'autre par le froid :

> Je me suis échappé de l'île
> qui me semblait une prison
> pour me retrouver enfermé
> dans une chambre à Montréal. (*LDR*, 53)

Ying Chen prend une position ambiguë envers le lieu d'accueil. Le retour en Chine lui procure le sentiment de malaise qu'on pourrait avoir face à un vieil amour revu au hasard du chemin. D'abord, dans « Carnet de voyage en Chine », elle reconnait la place que son lieu d'accueil prend : « Mais je ne cesse de penser à ma petite vie là-bas, que j'ai suspendue pour quinze jours au profit d'un séjour de travail… » (*QMM*, 15). Ensuite, dans « L'errance », Chen décrit directement la valeur illusoire qu'elle accorde à son lieu d'accueil :

> Il y a quelques années, j'ai quitté Shanghai. Je voulais sortir d'une réalité qui m'était trop proche, d'une existence qui me semblait réglée dès avant ma naissance. Je me suis engagée dans une voie qui devait me mener ailleurs et à une vie sans attaches. Mais aujourd'hui je réalise, non sans bonheur, que je me suis trompée, que je suis partie mais ne suis pas arrivée. Et peut-être n'arriverai-je jamais. L'ailleurs est cette étoile infiniment lointaine dont la lumière seulement vient caresser le visage usé du voyageur. Je me retourne alors en arrière, mais je ne vois plus mes traces. Elles ont été vite brouillées par les tourbillons du temps. Je me trouve à mi-chemin entre mon point de départ et mon ailleurs. Ma destinée est cassée en morceaux. Je suis et je ne suis pas. (*QMM*, 35)

Contrairement à Laferrière, qui dispose de deux espaces afin de situer son intrigue romanesque, Ying Chen, elle, semble avoir besoin de s'éloigner des deux lieux pour affirmer son existence libérée de toutes attaches. Chez cette dernière, le présent devient une étoile filante que l'écrivaine tente de saisir à chaque instant, mais qui n'est pas tangible à

cause d'un passé enseveli et d'un futur inconcevable. La convoitise de ce présent insaisissable est en fait le leitmotiv de sa création littéraire devenant le geste de boire pour combler sa soif de l'existence, tout comme la tâche assignée à Sisyphe de Camus qu'elle aime.

4. L'ÉCRITURE EN TANT QU'ESPACE VITAL DE DÉCLOISONNEMENT

Chez les deux écrivains, l'acte d'écrire devient un moyen essentiel pour appréhender l'expérience de la migration et pour faire le compte rendu de l'expérience de l'affranchissement. C'est pour cette raison que tous les deux mettent l'acte d'écrire au centre du récit. Les deux protagonistes se voient en train d'écrire. Chacun observe son travail d'écriture et la pertinence qui en découle. Chaque écrivain a recours aux écritures des autres pour trouver le symbole de leur parcours migratoire et de leur réminiscence quant au chemin parcouru.

Chez Laferrière, le retour du narrateur au pays natal est provoqué par la mort de son père à New York. L'acte d'écrire cette quête du fils sur la trace du père dans leur pays d'origine constitue un moyen de faire un enterrement en bonne et due forme à ce père qu'il connaît à peine avec l'aide de quelques images ternies et de souvenirs de sa mère.

Le narrateur, qui a dû grandir sans père, se superpose dans l'image de son pays natal Haïti également « sans père » (*LDR*, 34) dont la réalité déchirante lui est suggérée par le contact avec les poèmes de Césaire qu'il relit depuis l'âge de quinze ans. Dans ce parallèle d'images, le pays abandonné à son sort que ce soit par la colonisation ou par la dictature prend le symbole métaphorique de sa personne privée de la présence paternelle. C'est pourquoi le véritable retour du narrateur au pays natal ne peut passer par d'autres chemins que ceux de la quête sur la trace d'un père absent. Ce retour au pays natal est accompagné par les poèmes de Césaire qu'il lit tout au long de sa pérégrination comme une amulette qui donnerait un sens à cette double quête : celle du père et celle du pays. Ainsi la poétique de Césaire devient une herméneutique qui ouvre la porte vers la filiation avec son père et son pays natal.

Il est intéressant de mentionner que le narrateur de *L'Énigme du retour* lit le recueil de Césaire tout de suite après l'annonce par téléphone de la mort de son père. Il ressasse un vers que le poète martiniquais a écrit lorsqu'il avait vingt-cinq ans : « La mort expire dans une blanche mare de silence ». À ces heures désolantes, le réconfort auquel le

narrateur de Laferrière a recours contient inévitablement une forte symbolique de l'être abandonné dans la solitude. Il boit du rhum dans un bain chaud avec le recueil de Césaire dans une main :

> Le seul endroit où je me sens parfaitement chez moi, c'est dans cette eau brûlante qui achève de me ramollir les os. La bouteille de rhum à portée de main, jamais trop loin du recueil de poèmes de Césaire. J'alterne les gorgées de rhum et les pages du *Cahier* jusqu'à ce que le livre glisse sur le plancher. Tout se passe au ralenti. Dans mon rêve, Césaire se superpose à mon père. Le même sourire fané et cette façon de se croiser les jambes qui rappelle les dandys d'après-guerre. (*LDR*, 33)

Dans cette association des images de la baignoire avec de l'eau chaude et le recueil de Césaire accompagnées du rhum, la symbolique de son besoin de retour à ses origines se dégage, la baignoire devenant la matrice de sa naissance, le recueil de poèmes un miroir de son âme et le rhum un symbole de la terre haïtienne qui lui a donné la vie. Le recueil qu'il relit depuis l'âge de quinze ans devient un symbole capable de lier le narrateur à un sentiment qui lui échappait jusqu'alors, une sorte d'énigme à résoudre. Le père, quasiment inconnu du fils, est décrit et compris grâce à la poétique de Césaire dans laquelle le narrateur trouve une compréhension qu'il n'a jamais eue auparavant :

> Je voyage toujours avec le recueil de poème de Césaire. Je l'avais trouvé bien face à la première lecture, il y a près de quarante ans. […] Je voyais bien que c'était l'œuvre d'un homme intelligent traversé par une terrible colère. Je percevais ses mâchoires serrées et ses yeux voilés de larmes. Je voyais tout cela, mais pas la poésie…Et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup je distingue l'ombre de Césaire derrière les mots. Et je vois bien là où il a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage. Les images percutantes de Césaire dansent maintenant sous mes yeux. Et cette lancinante rage tient plus du désir de vivre dans la dignité que de la volonté de dénoncer la colonisation. Le poète m'aide à faire le lien entre cette douleur qui me déchire et le subtil sourire de mon père. (*LDR*, 59-60)

Césaire n'est plus le « bougre en colère » (*LDR*, 80) qu'il croyait depuis quarante ans tout comme le reflet de son sentiment envers ce père qui a quitté en laissant tout derrière lui, mais un signe de renouement entre le passé et le présent, tout comme celui de toutes les confusions qui régnaient dans la vie du narrateur. Ce dernier y trouve la substance du lien qui lui manquait à propos de son père et de son pays natal.

Au départ du récit, ce recueil le poursuit et l'accable avant de perdre justement ici, tout d'un coup, son emprise obsessionnelle sur le narrateur lorsqu'il a cette nouvelle révélation. Le geste de glisser le

recueil usé dans le sac de son neveu à la fin de sa tournée en Haïti est également pertinent ; l'énigme est résolue chez lui et une autre mission est relayée à la génération suivante :

> J'ai glissé dans la sacoche de mon neveu
> le vieil exemplaire gondolé par la pluie
> du *Cahier d'un retour au pays nata*l.
> C'est avant de partir qu'on en a besoin.
> Pas au retour. (*LDR*, 264)

Ce geste de glisser le recueil de Césaire dans la sacoche est doublement symbolique, étant donné qu'il appréhende son père ainsi que sa relation avec la terre d'origine qui renait par l'image des « territoires inédits ». L'absence du père dans sa vie ainsi que le manque de sens du pays d'origine privé de cohérence nationale (le pays qui n'a pas de père), deviennent deux chimères désormais apprivoisées.

Le rôle prépondérant que la symbolique de l'écriture joue dans *L'Énigme du retour* est également observé dans *Quatre mille marches*. Chen avoue avoir trouvé une nouvelle patrie dès qu'elle a commencé à apprendre des langues étrangères, notamment le français :

> À dix-huit ans, les études de langue française m'ont en quelque sorte ouvert un troisième œil. Je me disais que, si j'arrivais à penser dans une autre langue, il devait y avoir plus d'une réalité en moi, j'étais désormais plus qu'une Chinoise. Ou bien toutes les réalités que je portais en moi n'étaient peut-être pas les miennes seulement, et ceux qu'on n'appelle pas « chinois » le sont peut-être au fond. Dès lors, la notion de pays n'avait plus de signification réelle pour moi, sinon pragmatique. C'est devenu une question purement linguistique. Chaque langue est une patrie. C'est alors qu'a commencé mon grand voyage. (*QMM*, 21-22)

Une langue que l'on parle et que l'on écrit est une patrie capable d'accueillir quiconque veut y habiter ou s'y abriter, selon Chen. Dans ce sens, son véritable départ remonte au moment où l'écrivaine a embrassé la langue française lors de ses études universitaires en Chine. Dans une interview accordée à Dinah Assouline Stillman en 2009, Chen a constaté qu'écrire dans cette langue étrangère lui procure une sorte de « libération » et une occasion d'apporter « quelque chose de nouveau » à la littérature déjà en place[7]. Néanmoins, le terrain fertile qu'elle cultive en français par l'intermédiaire de la création littéraire ne semble pas avoir complètement coupé le lien affectif qu'elle avait vis-à-vis de sa langue maternelle. En fait, la relation, quoique distante, qu'elle

[7] Dinah Assouline Stillman, "An interview with Ying Chen" dans *World Literature Today* (University of Oklahoma), March-April 2009, 35-37.

entretient avec son lieu d'origine semble, néanmoins, maintenue grâce à cette trace linguistique qu'elle avoue ne pas avoir lâchée malgré son éloignement physique : « La langue chinoise est en effet l'un des rares fils qui me relient encore à cette terre dont je ne suis plus citoyenne. » (*QMM*, 23)

La notion d'appartenance**,** chez Chen, doit être considérée séparément de la réalité tangible et géographique et demeure un domaine intangible et esthétique. Le pouvoir des lettres abolit en effet la frontière tracée sur les territoires. La langue de sa patrie-liberté aurait pu très bien être en chinois classique si cela avait pu se dérouler différemment de ce qu'elle avait vécu :

> Certains poèmes anciens, par exemple, que je souhaite encore connus par des élèves d'aujourd'hui, je les récite souvent. Ils me font aspirer à un monde si léger, si limpide, imprégné de spiritualité, dans lequel j'aurais aimé passer ma vie sans prendre la peine de me déplacer. (*QMM*, 24)

Ainsi, le choix de l'exil fait à l'âge de vingt-huit ans par Ying Chen ne devient pas un choix pour une autre langue ou un autre territoire mais plutôt un choix pour la liberté d'exister pleinement sans quelconque barrière. Le souhait de réaliser cet objectif s'avère pourtant un éternel rêve chez elle :

> […] je rêve encore de franchir la barrière des langues, convaincue que toutes les cultures peuvent me nourrir, que je suis ma propre origine qui se forme, se disperse et se réforme au fur et à mesure que je voyage, que je suis moi avant d'être shanghaïenne, chinoise, québécoise, canadienne ou autre. Il s'agit de savoir se confondre dans le tout pour cultiver le soi, et ensuite plonger dans le soi pour comprendre le tout. (*QMM*, 48)

Le passé et le lieu d'origine, tout comme le présent et le lieu d'existence, doivent rester ainsi dans un cadre esthétique qui n'empêche pas une certaine navigation atemporelle, libre d'entraves, qui serait transmigré « vers des territoires non balisés par la fiction de l'origine [8] » comme analysé par Gilles Dupuis et Mounia Benalil en 2005. Chez Chen, cette quête devient l'ultime but de sa création et ne semble pas se réaliser en étant attaché à une obligation physique ou temporelle.

CONCLUSION

Ying Chen et Dany Laferrière abordent leur lieu d'origine et leur lieu d'accueil de manière différente dans leur imaginaire littéraire. Chen

[8] Mounia Benalil et Gilles Dupuis, « Orientalisme et contre-orientalisme dans la littérature québécoise » (2005), 13.

a quitté sa terre natale afin de trouver un espace propice à la liberté d'écrire et d'être. Dans cette quête, le lieu d'origine et le lieu d'accueil ne peuvent pas se présenter comme un espace d'attachement, mais comme celui à transcender afin d'arriver à un espace favorable à sa création littéraire, libéré de toutes les entraves culturelles et territoriales. Tandis que Laferrière semble attaché aux deux lieux qui constituent un espace fusionné dans son roman. Bien entendu, cet espace n'est possible que par un procédé transcendantal.

Comme nous l'avons constaté, en dépit de leurs différences au départ quant à la signification des lieux d'origine et d'accueil, les deux écrivains se rejoignent néanmoins dans leur besoin d'un espace interstitiel qui n'est ancré ni dans l'un ni dans l'autre, mais construit par un certain dépassement, créant ainsi un espace décloisonné.

À travers cette étude, nous avons constaté que les écrivains migrants, forcément à cheval entre deux cultures et deux lieux, préfèrent transcender ces attraits afin de se trouver un espace libre d'entraves leur procurant plus de liberté d'existence et de création littéraire.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

BENALIL, Mounia et Gilles DUPUIS. 2005. « Orientalisme et contre-orientalisme dans la littérature québécoise ». *Voix et Images*. 31 / 1. 9-13.

CHEN, Ying. 2004. *Quatre mille marches*, Montréal : Les éditions du Boréal.

LAFERRIÈRE, Dany. 1991. *L'odeur du café*, Montréal : TYPO.

----. 2009. *Je suis un écrivain japonais*. Montréal : Les éditions du Boréal.

----. 2009. *L'Énigme du retour*. Montréal : Les éditions du Boréal.

NEPVEU, Pierre and Gilles MARCOTTE (eds.). 1992. *Montréal imaginaire*. Montréal : Fides.

SILVESTER, Rosalind and Guillaume THOUROUDE (eds.). 2012. *Traits chinois / lignes francophones*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

STILLMAN, Dinah Assouline. 2009. « An interview with Ying Chen ». *World Literature Today* (University of Oklahoma). March-April. 35-37.

VASILE, Beniamin. 2008. *Dany Laferrière, l'autodidacte et le processus de création*. Paris : L'Harmattan.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Corrélation des catégories de mémoire et de temps dans les essais de Maurice Blanchot et Pascal Quignard

Anton Kucherov
Université Charles de Prague (République tchèque)

RÉSUMÉ

Les catégories de mémoire et de temps qui se reflètent dans les essais de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard sont les moyens les plus souvent inscrits dans l'essai. La mémoire essayistique est le procédé le plus utilisé dans ce genre littéraire qui est capable de reproduire les fragments du temps les plus essentiels en créant le temps de l'auteur, c'est-à-dire sa vision subjective de l'environnement. L'exploration de ces catégories prend sa source dans l'Antiquité avec Aristote et jusqu'à nos jours. Cette étude examine la conceptualisation du temps réel dans la mémoire individuelle et classifie des types de mémoire comme : la mémoire de l'oubli, l'antimémoire et la mémoire élitaire. Ce travail propose une hypothèse complétant la définition d'essai selon laquelle l'essai consiste en écriture fragmentaire typique de l'époque du postmodernisme, de ce fait l'essai est une réalisation de la mémoire artistique subjective. La réalisation de ce projet est assurée par la méthode des lieux de mémoire, développée par Pierre Nora, ainsi que par la méthode heuristique de l'analyse comparative et par la voie phénoménologiquement psychanalytique. Maurice Blanchot était l'un des premiers essayistes français à avoir traité de la fragmentation dans son essai « Nietzsche et fragmentation », Pascal Quignard illustre également l'écriture fragmentaire et de ce fait partage les mêmes traditions d'écriture : la fragmentation, le contenu philosophique, le pastiche – tous deux sont des stylistes parfaits. La thématique de la mémoire est importante parce que la concentration de l'espace culturel a

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

besoin du traitement du passé. La mémoire aujourd'hui est un moyen, un but et une valeur.

INTRODUCTION

L'histoire a pour but de soumettre le temps, elle prétend à l'universalité, c'est pourquoi elle n'appartient à personne. La mémoire a des liens avec le temps. En même temps, le postmodernisme refuse la lecture linéaire de l'histoire, la conscience linéaire du temps. Dans l'interprétation de l'essayisme, il n'existe ni passé, ni présent, ni futur – tout cela est le présent. Les opinions des essayistes, experts et écrivains sont très variées. L'exploration de la catégorie de mémoire prend sa source dans l'Antiquité : selon Augustin d'Hippone, il existe le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. Chaque mémoire est liée au temps et aux événements habituels, en revanche, l'histoire est liée aux événements exceptionnels. Entre la mémoire et l'histoire, il existe un antagonisme. La mémoire n'est pas un espace passif, mais une qualité active : des choses, des lieux etc. Le genre littéraire de l'essai est construit sur ces détails, c'est-à-dire sur des souvenirs privés, sur des détails du temps. Aristote dans son œuvre *De la mémoire* distingue la mémoire et la réminiscence : la réminiscence ne serait, à proprement parler, ni une préacquisition de la mémoire, ni l'acquisition première de la connaissance. La mémoire a lieu quand le souvenir est entier, et qu'on se rappelle les choses dans toute leur étendue ; la réminiscence au contraire a lieu quand une partie des choses seulement se reproduit et qu'une autre partie ne se reproduit pas. Alors, à l'aide d'un fragment, on reconstruit l'ensemble entier.

Henri Bergson dans son œuvre majeure *Matière et mémoire* compare le temps réel avec le temps conditionnel qui se construit dans un texte. Les deux qualités du temps sont l'objectivité et la subjectivité. Bergson a supposé qu'un temps intérieur existe en plus. Ainsi, le temps perd son sens initial, il n'est plus une matière qui coule. L'histoire n'est plus la séquence des événements qui se déroulent dans le temps. La littérature, surtout l'essayisme de l'époque postmoderne, se comporte librement avec le temps. Un essai correspond souvent à une conception du temps historique dans un temps symbolique. La mémoire dans les essais est capable de reproduire les fragments du temps les plus essentiels, c'est le temps de l'auteur. L'essai est un reflet du temps réel à

travers le prisme du monde intérieur et de la mémoire individuellement artistique. L'essai crée une histoire personnifiée.

La mémoire est une catégorie commune qui détermine ce qui reste du passé, une certaine base de données de l'expérience passée. En même temps, elle n'est pas seulement un dépôt passif de l'information constante, mais aussi un mécanisme producteur créateur. C'est le psychologue viennois Ewald Hering qui explique le mieux ce concept de mémoire organique dans son œuvre. *La mémoire comme fonction universelle de la matière organisée*. Les souvenirs de certaines personnes et de micro-groupes produisent une image de mémoire mouvante, mais complète. Maurice Halbwachs affirme qu'il existe une *mémoire collective*, une image universelle du passé. Il est possible de dire qu'une partie de cette mémoire collective participe de la mémoire artistique et selon les caractéristiques de l'essai, il est possible de la nommer la *mémoire élitaire*. La mémoire artistique est la mémoire créative. Pour ce type de mémoire tout le tissu de textes est actif, ce qui est visible dans les essais.

Selon Pierre Nora :

> Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations … (*Les lieux de mémoire*. *La République*. 1984 : 24-25)

Il dit aussi qu'« un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit » (*Les lieux de mémoire*. *La République*. 1984 : 24-25). Il peut donc s'agir d'un monument, d'un personnage important, d'un musée, d'archives, tout autant que d'un symbole, d'une devise, d'un événement ou d'une institution. Ce concept comprend la subsistance d'une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore.

L'essayiste a le droit d'éclaircir dans une forme libre ce qui est resté dans les rouleaux de la mémoire ; cette forme étant le *rhizome* et le *sixième sens*. L'essayiste est au-dessus du temps et le gère en faisant naître dans le texte son propre temps – subtemps, le temps subjectif –, l'histoire personnalisée du monde. L'espace temporel est l'espace spirituel de l'existence de l'auteur. L'un des problèmes dans le cadre du paradigme de la conscience artistique est la réception du temps comme objet conceptuel. La problématique du temps intéressait les

structuralistes. Gérard Genette affirme que la conceptualisation du temps se fait dans les termes suivants : 1. le temps comme paramètre ; 2. le temps comme affirmation chronologique. Genette analyse l'interruption de l'ordre temporel ou l'anarchie. Sous ce terme on comprend les différentes formes de contradictions entre l'ordre de l'histoire et l'ordre de la narration. Le temps dans le texte touche les catégories comme le sujet, la fable, et la composition. La catégorie de temps est spécifique dans le texte essayistique, car elle est liée aux problèmes de la compréhension du texte même. La compréhension du texte dépend de sa position par rapport au temps. La réception du temps selon Blanchot comprend les catégories suivantes le *fini* / l'*infini*, la *vie* / la *mort*. Le présent n'est qu'une simulation, un *zéro vectoriel*. La position de l'auteur permet de voir deux rayons avec un point en commun, dirigés vers le passé et le futur. L'essai comme genre littéraire représente un discours très spécifique où la catégorie du temps se conceptualise. Parmi ces spécificités nous pouvons avoir la notion de la *mémoire autobiographique*. La conscience de l'essayiste tend à reconstruire, d'un côté, l'ordre des événements, en lui donnant une interprétation artistique, et de l'autre, la séquence de fabula se transforme dans un *courant de conscience, générateur de chiffres spontanés*.

Le concept principal de cette recherche est la méthode des *lieux de mémoire*. Frances Yates était l'un des premiers à établir la définition classique de mémoire dans son oeuvre *L'art de mémoire* laquelle affirme que chaque homme a un certain nombre de lieux significatifs, symboliques : les bâtiments, les personnes, les livres ou bien les époques (comme dans le cas de Pascal Quignard avec l'Antiquité).

> Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux de la mnémotechnique. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de loci, de lieux. Le type le plus commun selon le seul système mnémonique de lieux était le type architectural. (*L'art de mémoire* 1975 : 4)

« Les lieux de mémoire », terme introduit par Pierre Nora suite aux études de Maurice Halbwachs comme

> la mémoire collective et les cadres sociaux de mémoire : l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives, *qui cherchent à* compenser le déracinement historique du social et l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui n'était pas jusque-là vécu comme tel. (1984 : 3-4)

Nora dit que toute la France est la mémoire où se cristallise et se réfugie la mémoire. Selon Pierre Nora, il existe des lieux-dominants et des lieux-refuges, les lieux de pèlerinage (C'est la ville du Havre qui représente

exactement ce genre de lieux pour Pascal Quignard). Dans son article, il affirme que « nous vivons l'avènement mondial de la mémoire » (*L'avènement de la mémoire*, 2002). De ce fait, il est possible de dire que l'essayisme est une mémoire subjective pleine de traces du passé qui ont des significations symboliques.

L'essai est un genre libre, qui contient le plus souvent les fragments de la mémoire, des souvenirs subjectifs, des allusions. C'est une écriture mosaïque, voire fragmentaire. Cette étude a pour but de prouver que l'écriture essayistique est fragmentaire par l'analyse des œuvres de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard. Maurice Blanchot était l'un des premiers à traiter des fragments dans son essai *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*. Blanchot recherche dans le fragment une écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, une écriture qui suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle, une écriture dans laquelle "tout est possible". Selon Eric Hoppenot l'écriture fragmentaire de Blanchot est la mise en acte de cette impossible rencontre avec autrui (avec lui-même ?) qui est toujours déjà arrivée mais qui ne cesse d'arriver car elle n'a jamais pu avoir lieu en un temps ou en un espace qui puissent être remémorés. Le chercheur affirme pendant le colloque de Barcelone que rencontrer autrui, c'est rencontrer "la communauté inavouable", la part inhumaine qu'on porte en soi et dont on se détourne, mais qu'on rencontre malgré soi dans les autres. Si le fragmentaire peut être qualifié d'*entretien infini* c'est parce que loin de rendre possible le partage des voix qui coexistent, il creuse la béance. Si Blanchot s'engage bien dans la trace laissée par Lévinas pour penser l'altérité comme absolument autre, il est encore plus radical que son ami ; le tout autre est l'inconnu et c'est à peine si nous pouvons partager cette solitude.

Pascal Quignard, en effet, reprend la tradition de Maurice Blanchot par rapport aux fragments. Selon Jean-Louis Pautrot la maturation de l'écriture de Pascal Quignard est passée par l'élection plus ou moins réticente du fragment. Quoiqu'il l'emploie depuis les années 1970, c'est au milieu des années 1980 que l'auteur éprouve le besoin d'accorder à cette forme une réflexion soutenue. *Une Gêne technique à l'égard des fragments* (1986) effectue plusieurs choses a la fois, comme souvent les livres de Quignard. Il s'agit d'abord d'une étude sur Jean de La Bruyère et sur l'innovation formelle de ses Caractères, présenté comme la première composition fragmentaire systématique, mais l'attention se porte vite sur le recours au fragment dans la modernité de

Mallarmé à Blanchot. Quignard avoue, entre attrait et répulsion, ne pas pouvoir s'affranchir de cette forme. Ce qui le gêne dans une partie de la littérature moderne, c'est le caractère automatique de l'inachèvement et son quotient destructeur, véhiculant la dynamique du nouveau a tout prix et conduisant à l'amnésie des formes. Le fragment contemporain lui semble indicatif d'une facilité narcissique cherchant a briser artificiellement sa propre voix. Cependant, il entrevoit de possibles qualités, parmi lesquelles celle de dénoter la discontinuité de la pensée même, et celle de l'existence après le déchirement de la naissance. Il peut être non le symbole, mais l'indice d'un tout originaire disparu et intotalisable, et l'auteur énonce finalement deux « bienfaits » a tirer de son usage : « Le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur 2) l'éclat bouleversant de l'attaque » (2005 : 54). Puisque chez La Bruyere le fragment ménage l'inattendu, il assure la discontinuité, l'hétérogénéité du texte : juxtaposition, imprévisibilité, contraste, disparité générique entre fragments assurent « un relief rhétorique extraordinaire et un rythme extrêmement violent et divers » (2005 : 54). L'époque du postmodernisme est marquée par la fragmentation, même si la pensée de la fragmentation a une histoire dont on peut tracer les jalons, il est évident que, depuis le XIXème siècle, on assiste à une remise en cause radicale de la notion de totalité, d'harmonie. La perte de confiance en des systèmes de pensée exige la nécessité de ne pas dissocier esthétique et éthique. Dans cette perspective, on peut lire l'écriture du fragment comme une réponse à la ruine des illusions et des systèmes qui s'est opérée après Auschwitz : après cette date, il est impossible d'écrire comme si rien n'avait eu lieu, comme si l'horreur n'avait pas ruiné le langage, comme si notre mode de perception n'avait pas radicalement changé. De la définition du fragment comme partie d'une unité originelle perdue naît une tension entre l'un et le multiple : il s'agit de construire un art de la fragmentation à la recherche d'une unité, tout en refusant la tentation totalitaire et tout en éliminant la rhétorique née de l'illusion selon laquelle le langage coïncide avec la pensée.

1. MAURICE BLANCHOT

L'héritage artistique de Maurice Blanchot est ambigu et imprécis. Ses pensées sont non-transparentes, pourtant son influence sur la culture et la philosophie ne fait pas de doute. Blanchot lui-même était influencé

par Nietzsche, par l'interprétation de mémoire subjectivement existentielle de Georges Bataille, ainsi que par l'existentialisme de Martin Heidegger ou encore par le surréalisme. Les œuvres de Blanchot représentent une variation de la philosophie littéraire dont la spécificité est la résolution d'une problématique par des moyens littéraires. Blanchot est connu comme écrivain, critique littéraire, penseur et philosophe. Il est possible de classer ses œuvres par catégories : philosophiques, critiques et littéraires ; dans ses essais, on peut toutefois chercher une certaine synthèse des trois.

1.1. *L'ATTENTE ET L'OUBLI*

Pierre Garrigues analyse quelques exemples d'écritures fragmentaires contemporaines. Il explique ainsi que, dans *L'écriture du désastre*, Blanchot envisage le fragment sans référence à une unité originelle perdue ni unité résultante à venir ; la parole y est plurielle, plurivoque, anonyme : citations, jeux de renvois donnent à entendre la voix des morts comme s'il s'agissait de donner corps à l'absence. Dans *L'attente et L'oubli*, le récit fragmentaire, envahi de citations critiques, tend vers le silence et dit l'impossibilité du récit :

> Ici, et sur cette phase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. Elle ne lut que quelques passages et parce qu'il le lui demanda doucement. « Qui parle ? » disait-elle. « Qui parle donc ? ». Elle avait le sentiment d'une erreur qu'elle ne parvenait pas à situer. « Effacer ce qui ne vous parait pas juste. Mais elle ne pouvait rien effacer non plus. Elle rejeta tous les papiers justement. (p. 7)

Ainsi « commence » *L'attente et L'oubli,* étrange récit fait de fragments introduits par des losanges désintégrés, qui reprend des éléments de *L'arrêt de mort :* un « il », une femme, « elle », une chambre, un « je ». Un commencement qui est déjà une fin, car à la question fondamentale, angoissante et crispante de « Qui parle donc ? », ne répond qu'une voix mourante, captive de quelques phrases qui la maintiennent en état de mort : on ne peut rien effacer de ce qui est dit et qui efface le dire, au point qu'on ne sait même plus quelle en est la fonction et à qui cela est destiné, par qui cela est proféré. Or, les deux « personnages » sont indissolublement liés par cette impossible parole qui les éclairait, mais qui, prononcée, s'efface au profit de la main qui l'écrit, de la mémoire qui l'enregistre : l'attente ne peut pas donc pas

advenir, sinon le récit n'a plus aucune existence. L'attente, l'oubli qui les lie par une fidélité qui est leur torture : vouloir s'entendre parler, c'est-à-dire ne pas entendre, ne pas parler (*Poétiques du fragment*, 1995 : 149-150).

1.2. NIETZSCHE ET L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE

Par son exemple, Blanchot réalise le testament de Mallarmé en ce qui concerne la disparition complète de l'écrivain. Son épitaphe est un texte qui rappelle un homme, ce texte ne parle pas de la vie réelle, mais de la vie hors de la mort, de la vie littéraire, c'est-à-dire que, pour Blanchot, la mémoire est en dehors du temps réel. L'essai *Nietzsche et l'écriture fragmentaire* est un effort d'analyse des contradictions de la pensée nietzschéenne, d'un discours philosophique cohérent et du langage de fragments, souvent aphoristiques. Blanchot affirme que Nietzche est un penseur de l'espace fragmentaire où se croisent souvent des idées contradictoires. Nietzche vit dans le monde du pluralisme, parle de la disparition humaine inaltérable, ce qui peut se comprendre comme une disparition formelle, mais en réalité la présence perpétuelle de l'humain – Nietzsche dans le monde où il a jeté les fragments de son existence. Le langage fragmentaire de Nietzsche est empreint de son monde intérieur, ce sont des fragments des fragments de sa vie réelle. Blanchot affirme rhétoriquement : *L'homme disparaît* et après, il interroge le lecteur *Disparaît-il, l'homme ?* Le langage fragmentaire est le langage de la conscience humaine, de sa mémoire, de ce qui devrait disparaître avec la mort ; elle devient la voix *du retour éternel*, et celui-ci annonce le temps comme la *répétition éternelle*. Le monde est un texte lisible à maintes reprises et redécouvrable par chaque individu. L'exigence fragmentaire est liée à une certaine représentation du temps, celle de l'Éternel retour : « L'éternel retour dit le temps comme éternelle répétition et la parole de fragment répète cette répétition en la destituant de toute éternité » (*Maurice Blanchot et « l'exigence fragmentaire »*, 1995 : 238). C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité qui déroge à la loi de la continuité, qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire le temps se ramasse sur lui-même.

Le monde est un texte-inspiration pour l'écriture d'une histoire du monde variable et subjective. La conscience est fragmentaire : « Et lorsque mon œil fuit du *présent* au *passé*, il trouve toujours la même chose : des *fragments...* » (*Le Zarathoustra de Nietzsche : une refonte du discours philosophique*, 2006 : 68). Selon Blanchot, l'écriture fragmentaire ne s'oppose pas à la continuité, le fragment n'est pas l'interruption du tout, il n'est pas le morcellement d'un ensemble réel, brisé, le fragmentaire est un « langage autre » (*L'entretien infini* : 235) qui ne se définit pas par rapport à la totalité, en cela il est bien une forme (voire une force) subversive. Qualifier le fragmentaire, c'est faire l'effort de penser cette écriture sans se référer à l'Un ou à l'imaginaire, pour Blanchot le fragment n'est pas le reste ou la trace ultime d'un tout (*Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire* : "le temps de l'absence de temps" : 1).

1.3. MICHEL FOUCAULT TEL QUE JE L'IMAGINE

La mémoire chez Blanchot est un texte fragmentaire qui consiste en débris, un fragment complétant un autre. L'essai *Michel Foucault tel que je l'imagine* se compose de ce genre de fragments. La première rencontre entre Blanchot et Foucault n'est pas réelle, c'est leur légende personnelle, rencontre dans la cour de la Sorbonne. Une mémoire de ce qui ne fut pas, mais logiquement aurait dû se passer, car l'esprit rebelle de Foucault devait être présent dans la cour de la Sorbonne en Mai 1968 : « je ne l'ai jamais rencontré sauf une fois dans la cour de la Sorbonne pendant les événements de Mai 68, peut-être en juin ou juillet (mais on ne me dit qu'il n'était pas là), où je lui adressais quelques mots ... » (1986 : 9). Leur première rencontre réelle, c'est avec un livre de Foucault. La mémoire subjective casse le temps réel et le non-passé se place juste à côté du passé. Selon Blanchot, Foucault voit l'histoire comme un temps qui est constitué des moments d'intermittence. Foucault s'éloigne vers le temps nouveau, en ressuscitant l'Antiquité. Blanchot considère, au contraire, qu'il est possible d'expliquer le présent à travers les excursions mentales dans la pré-mémoire. Selon Blanchot, l'oubli est naturel pour l'homme, il trouve positif le fait que cela nous pousse vers le nouveau. Il considère comme un malheur l'oubli sans possibilité de l'oublier. Blanchot voit le processus vital comme un travail d'oubli, c'est-à-dire une délivrance par rapport à la mémoire.

2. PASCAL QUIGNARD

Pascal Quignard est un styliste brillant et érudit, philosophe par sa formation et sa vision du monde. Sa vision a été influencée par les idées de l'Universalisme. Quignard comprend le monde comme quelque chose qui va dans son ensemble, le monde comme corrélation, comme résultat, dans un lien de causité. Quignard, connaisseur de l'Antiquité, il s'oriente librement dans tous les sens du temps historique et il le manipule pour mettre en œuvre sa manière de voir le monde. L'écriture quignardienne est en contraste avec l'écriture traditionnelle. Ses textes ont la forme de collages de petits détails. Ce sont des textes-panoramas polysémantiques et polytropiques. Quignard se conduit comme un archéologue et comme un historien, il introduit dans ses textes beaucoup de variations, d'allusions et de réminiscences. Il interprète les textes de ses prédécesseurs et déchiffre les mythes à sa manière. Ses œuvres sont les résultats d'un travail de la mémoire artistique, de la conscience artistique du temps. Dans son roman *La vie secrète*, il travaille non seulement à la croisée des temps, en reliant différentes époques, mais aussi à la croisée des genres : roman, poésie et essai philosophique. Le problème de la mémoire est central dans ses œuvres, ses personnages en souffrent et sont victimes de hantises récurrentes. Lors d'un entretien, Pascal Quignard le confirme : « Je travaille à une forme de récapitulation de l'Histoire humaine » (*Pascal Quignard ou le fonds du monde*, 2007 : 10).

2.1. LE HAVRE

Pascal Quignard, qui a grandi au Havre, reprend cette phrase dans ses œuvres.

Theodor Adorno écrit que, pour qui n'a pas de patrie, l'écriture devient un lieu où vivre *(*Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen : 152). Vivre signifie ici voyager, comprendre le transfert de l'errance et du chaos dans l'écriture. Comme son personnage Meaume le graveur, l'écrivain « fit d'un désastre une chance » (*Terasse à Rome*, 2000 : 31). L'œuvre donne forme à l'exil, le retourne contre lui-même selon le geste de Persé, fait un contenant d'un dehors. L'absence du lieu autorise d'éphémères refuges. Ecrire et lire

abritent un « surensauvagement » culturel[1], par leur geste de se dépendre du monde, de rêver des espaces « où le moi peut être absent », où le douloureux lien social se détend, ou de s'approcher du « sentir primordial ». Cette œuvre douloureux explosive, souvent vouée dans un premier temps à « désoler » (à fracasser le sol), s'attache aussi à retrouver ou à inventer des havres paradoxaux. Il y a une polysémie, une polytropie du Havre dans l'œuvre. Par-delà la mémoire ruinée, l'absence de lieu, le désir de lieu. Le Havre demeure comme mémoire réelle et mentale éclatée, vitale, une bonne terre, un filigrane bienfaisant, à jamais indélimitable. Un ici qui ne soit jamais là, si j'ose dire, car il relève du Jadis. L'auteur y fait lui-même allusion en termes métonymiques du Havre : « tout est pulsion revenante, marrée revenant et recreusant la falaise, marrée interrogative, vague inachevable qui se soulève et qui avance et qui déborde, imposant chaque foi sa forme différente » (*Les désarçonnées* 2012 : 87). *Dernier Royaume* s'explicite aussi en termes océaniques. Quignard dit encore : « Comment peut-on une seconde considérer l'homme comme référent quand on voit une mer agitée par une tempête ? ». Cette tempête me ramène à « la baraque grise perpétuelle » évoquée dans le chapitre IX de *Sur le Jadis*, intitulé « Le Havre ». Le Havre semble revenir de plus en plus chez Pascal Quignard dans l'entretien accordé au *Magazine littéraire* de novembre 2012, sa polysémie et sa polytropie sont frappantes. En tant qu'espace aboli il donne lieu à l'œuvre.

2.2 LE SEXE ET L'EFFROI

Pompéi est au coeur du livre *le Sexe et l'effroi* (1994), qui s'ouvre et se clôt sur son évocation Bénedicte Gorrillot affirme lors du colloque du Havre :

> Il s'est trouvé que le 24 août 79 un autre séisme, proprement tellurique, a recouvert [...] quatre villes qui nous en ont conservé le témoignage. Du moins, ce n'est point Dieu ni Titus ni les hommes qui ont sauvegardé les vestiges de Pompéi, d'Oplontis, d'Herculanum et de Stabies. C'est [...] la lave brûlante [...] qui [...] [**a**] ensilé durant des siècles ces images « fascinantes » sous la pierre ponce puis sous les chênes-lièges. (*Le Sexe et l'effroi*, 1996 : 13)

[1] « *L'humanité n'a jamais été humaine. Son désauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement.* » (*Lycophron et Zétès,* Gallimard, 2010. *« Poésie / Gallimard* », p. 151.)

Le livre s'achève sur ces mots « Que pouvons-nous inférer de vestiges que le hasard d'une éruption volcanique a préservés en les engloutissant » (1996 : 353) ? Pompéi provoque la remontée archéologique, c'est-à-dire, au sens étymologique, le désir de se remonter en arrière vers le très ancien, pour retrouver le souvenir perdu de ce qui fut. Mais l'anamnèse est marquée du sceau du doute (« que pouvons-nous inférer ? ») et par la conscience d'un écart, ainsi que d'une inévitable tentative de reconstruction : « Il est difficile de voir les ruines parce que nous voyons toujours le fantôme d'un bâtiment debout derrière elles qui tend à les expliquer. Mais nous l'imaginons » (1996 : 353). Pascal Quignard rejoint la position des archéologues contemporains.Ainsi, Philippe Jockey dit :

> La ruine, production moderne, a effacé les ruines, vestiges du passé. [...] La ruine ne renvoie pas au passé, [...] mais à un instant de notre regard sur ce dernier. [...] La ruine devient un [...] pur produit de notre imagination. [...] Les ruines font donc écran à ce passé auquel donc l'archéologue essaie d'accéder. (*L'archéologie, c'est l'étude des ruines* 2008 : 57)

Quelles ruines pompéiennes Pascal Quignard fabrique-t-il dans *le Sexe et l'effroi* ? Quel « instant de son regard révèle cette image inventée ? De quelle (s) fonction (s) est-il investi par son auteur ?

Sur les ruines de Pompéi se trouvent en effet gravés des milliers de graffitis, consignés par les archéologues, depuis le XIXe siècle, dans le *Corpus inscriptionarum* (CIL). *Le Sexe et l'effroi* rappelle quelques-uns de ces graffitis, souvent sexuels, souvent haineux ou satiriques : « Ils disaient : *Te paedico* (je te sodomise) ou *Te irrumo* (j'emplis ta bouche de mon fascinus) » (1996 : 24). Sur les murs de Pompéi se déchiffrent aussi des centaines de vers, extraits des poèmes des grands auteurs appris à l'école avec le *grammaticus* - Virgile et Ovide surtout. Aux pages 81 à 83 de son livre, P. Quignard récite « l'élégie » célèbre du « fiasco » publiée par Ovide « au livre III des Amours : [...] « je l'ai tenue entre mes bras en vain. J'étais inerte (*languidus)*. Je gisais comme un fardeau sur le lit. J'avais du désir. Elle avait du désir. Mais je n'ai pu brandir mon sexe (inguinis) » (1996 : 81). La vulgate de la littérature républicaine et augustéenne défile logiquement dans cet ouvrage, à l'image des murs ruinés qui en portent la trace : Virgile, et les Grecs aimés comme Platon, Épicure, Homère ...

Quel est ce lieu, ce lointain spatial invisible ? Le choix des deuxième et quatrième styles antiques donne à nouveau la réponse. Ces fresques qui mettent en images des mythes renvoient au passé lointain

originaire et au futur tout aussi lointain de notre fin. Par exemple la mégalographie de la *Villa des Mystères*, si on l'estime consacrée à Dionysos, délivre une leçon de mort et de résurrection : elle dévoile le mystère de notre origine, de notre naissance, qui prend sa source dans une première mort. « *Bios-thanatos-bios* » (vie-mort-vie) lit-on sur une tablette d'or de la mer Noire » (Les Dieux d'Orphée 2007 : 24). Voilà pourquoi Pascal Quignard répète régulièrement ce motif, dans le *Sexe et l'effroi* : « L'amour et la mort sont la même chose. » (1996 : 173) et « Dieux inconnus nous bordent : la scène originaire. L'instant de mort » (1996 : 202). Mort et vie se superposent dans le même lieu *originaire* nocturne – la nuit primordiale où retourne et d'où vient Dionysos et où s'enracine tout être. La leçon orphique ou éleusienne, induite du mythe de Dionysos, est aussi que la mort conduit à une nouvelle vie consiste à ne pas cesser de mourir indéfiniment ou que « par ce qui est visible, l'homme connaît l'invisible. Par le présent, il connaît le futur. Par ce qui est mort il connaît ce qui est vivant » (1996 : 203).

Le lointain spatial invisible (*locum incertum*) ne vaut donc, aux yeux de Pascal Quignard, que comme métaphore du lointain temporel invisible (passé ou futur) – ce qu'il appelle en 1990, dans *Albicius*, « la cinquième saison » (Albicius 2004 : 70-80) ou plus tard le « Jadis », inclus dans le *Dernier Royaume*. La peinture romaine prospective et mythologique dont l'écrivain collecte les fragments laissés sur les murs en ruine de Pompéi (ou conservés au musée de Naples) permet ce retour à cette origine temporelle invisible si ambivalente, à ce passé prophétique (des (re)naissances-à-venir) interdit aux yeux, un passé ouvert sur le futur, sans bord, « aorston » (1996 : 227). Cette volonté de voir malgré tout cet invisible explique le choix de certains mythes comme celui de Persée – qui « sait confier son regard à un détour » (1996 : 118) et fige une vision de la mort sur son bouclier – ou celui d'Orphée. Ā son sujet l'écrivain indique : « Pourquoi Orphée regarde-t-il vers l'arrière ? Dans la scène originaire, c'est l'origine du sujet qui cherche à se voir figurée » (1996 : 226). Un bas-relief, retrouvé à Pompéi, « Orphée, Eurydice, Hermès », désormais conservé au musée de Naples, met en scène cet instant du retour fatal de la femme re-née de la mort (par le chant orphique) et reconduit à la mort (par le regard d'Orphée et par Hermès).

2.3. LA BARQUE SILENCIEUSE

Dans le texte *La barque silencieuse*, l'écrivain est à l'intérieur d'un courant orageux d'histoire. La mémoire subjective du monde apparaît dans des illusions, l'œuvre est panoramique. C'est un panorama artistique de l'histoire du monde de l'auteur. L'auteur concentre le passé en s'appuyant sur l'influence que la culture romaine eut sur notre civilisation. Le cours linéaire de l'histoire est supprimé, et nous pouvons observer ce même principe dans la mémoire humaine ; c'est pourquoi il réussit à transmettre le plus précisément possible le cours de la mémoire humaine. Le texte est un colosse qui naît de la vie de l'écrivain lui-même et des événements de sa vie privée. L'écrivain garde les deux mémoires en même temps. Il affirme qu'un homme hors du temps se trouve en connexion à l'esprit simultanément avec le passé.

Le texte de Pascal Quignard, *La barque silencieuse* peut être lu sous n'importe quel angle. Le texte interprète l'idée de la mort et sa compréhension dans les différentes parties du temps. Le texte s'écoule comme un *courant de conscience*, il consiste en fragments de souvenirs de gens qui sont partis : « errent partout des morts qui ne sont pas encore complètement morts. Ce n'est pas un conte que je raconte. C'est la vie de tous les jours » (2009 : 125). L'auteur parle des traces particulières de mémoire qui laissent un chagrin immense. Son texte sur le premier coup d'œil semble chaotique, mais en réalité ce n'est qu'un reflet du chaos qui domine dans le monde et dans la mémoire humaine. C'est un collage de beaucoup de petits détails, ce qui le rend polysémantique. C'est, de fait, un panorama. La linéarité est détruite. Le panorama transmet la précision de la pensée humaine, il jongle avec les faits de l'histoire humaine. Sa mémoire résonne avec l'aujourd'hui. L'auteur joue avec le texte et avec une diversité d'allusions, de réminiscences. « Traîne dans l'air le temps psychique des âmes encore fiévreuses » (2009 : 74) : l'auteur comprend le temps comme une substance omniprésente. Il donne les caractéristiques de la folie au temps, il annonce que c'est le temps « des âmes encore fiévreuses ». Quignard précise : « Le temps n'est pas une donnée transcendantale. Le temps n'est pas une forme mentale antérieure à l'expérience » (2009 : 51), selon l'auteur, la compréhension du temps ne dépend pas de l'expérience précédente. Le temps n'est pas une forme mentale qui vient avant l'expérience, c'est quelque chose qui est autour de nous.

CONCLUSION

Les chercheurs contemporains s'intéressent activement à la problématique de la mémoire et du temps, les questions de corrélation entre le jeu du temps et la mémoire individuelle. Ainsi, cette étude démontre que le traitement de la mémoire dans l'essayisme est un procédé artistique qui a pour but d'illustrer le temps à l'aide de « memory play ». Par conséquent, l'essai représente les fragments comme une technique d'écriture érigée en éthique ; de ce fait, l'écriture fragmentaire est celle de l'essai, elle se démarque des genres en les pratiquant tous afin d'échapper au piège de la totalité, remettant ainsi en cause toutes les assurances de la littérature.

La mémoire est également un phénomène fragmentaire qui consiste en morceaux, en fragments ne prétendant pas à l'objectivité, et représentant en même temps l'image subjective du temps. Un paradoxe surgit si l'on pense que la visée de l'art est essentiellement l'harmonie, l'unité, alors que la fragmentation suppose une certaine violence. L'époque contemporaine est marquée par la fragmentation ; vu le contenu des essais, il est possible d'affirmer que l'essai fait partie de l'écriture fragmentaire.

La mémoire de Quignard est un souvenir de la vie terrestre, l'écrivain a envie de remonter dans l'histoire pour retrouver le temps perdu. Il est possible de préciser que la mémoire dans les essais de Pascal Quignard consiste dans l'*antimémoire*, en faisant référence aux lieux de mémoire comme Le Havre ou les ruines de Pompéi qui représentent pour Pascal Quignard la fragmentation de la mémoire, c'est-à-dire les produits de l'imagination. Selon Blanchot, en revanche, le temps disparaît, il s'arrête, perd sa personnalité. L'impersonnalité est une conséquence de la progression dialectique qui part du privé jusqu'au commun, de l'individuel jusqu'à l'historique. Blanchot est un chanteur de l'instant, entre le souvenir et l'oubli, mais selon lui l'« oubliement » n'est pas l'oubli. L'« oubliement » est un mécanisme de défense, qui protège la psychologie. Et l'oubli permet de faire naître quelque chose de nouveau, les vacuités de la mémoire qui apparaissent provoquent l'activité artistique, ainsi l'auteur fait ressortir *la mémoire d'oubli* qui se déroule dans le *temps de l'absence de temps*. C'est l'oubli qui rend possibles les souvenirs du passé, la récognition du présent et l'anticipation du futur. L'oubli dans le contact de mémoire n'est ni son alternative ni son opposition. Ils sont aussi inséparables ainsi que le fait

d'inspirer et le fait expirer dans le *processus* de la respiration. Selon Blanchot, l'écriture fragmentaire ne représente pas la continuité, le fragment n'est pas le morcellement d'un ensemble réel, brisé, le fragmentaire ne se définit pas par rapport à la totalité, en cela il est bien une force subversive. Blanchot affirme comme Quignard qu'il est possible d'expliquer le présent à travers les excursions mentales dans la pré-mémoire.

L'auteur reçoit la liberté de vivre hors du temps, d'être au-dessus du temps, d'entrer dans un espace particulier hors du temps. Le traitement de la mémoire et du temps devient un procédé artistique actuel, et la réalité essayistique devient un espace multidimensionnel. Dans cet œuvre nous traitons de la mémoire essayistique. Les catégories de mémoire et de temps deviennent des moyens artistiques et les œuvres de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard permettent d'avoir pleine conscience du caractère paradoxal de la présence d'une certaine sorte de mémoire – de l'*antimémoire*, de *la mémoire d'oubli* et *du temps de l'absence de temps*.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

ADORNO, Theodor. 1980. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Frankfurt am Main.

ARISTOTE. 1866. *De la mémoire et de la réminiscence*, traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris : Ladrange.

BATAILLE, Georges. 1990. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard.

BERGSON, Henri. 2012. *Matière et mémoire*. Paris : Flammarion.

BLANCHOT, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.

----. Décembre, 1966. *Nietzsche et l'écriture fragmentaire*, la Nouvelle Revue Française, n° 166.

----. 2000. *L'attente, l'oubli*. Paris : Gallimard.

----. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.

----. 1988. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».

----. 1986. *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Paris : Fata Morgana.

BOTET, Serge. 2006. *Le Zarathoustra de Nietzsche : une refonte du secours philosophique*. Paris : Klincksieck.

D'HIPPONE, Augustin. 2013. *Les confessions*, Traduction de M. Moreau. Québec : Samizdat.

DELEUZE, Gilles. 1986. *Foucault*. Paris : Minuit, coll. « Critique ».

DÉTIENNE, Marcel. 2007. *Les Dieux d'Orphée*. Paris : Gallimard.

FOUCAULT, Michel. 2008. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

GARRIGUES, Pierre. 1995. *Maurice Blanchot et « l'exigence fragmentaire »*. Paris : Klincksieck.

----. 1995. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck.

GENETTE, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

HALBWACHS Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris : P.U.F.

----. 1938. *La Psychologie collective*. Paris : Centre de Documentation Universitaire.

HEIDEGGER, Martin. 1990. *Der Spiegel Interview*, in Günther NESKE & Emil KETTERING (eds.), *Martin Heidegger and National Socialism : Questions and Answers*. New York : Paragon House.

HERING E. 1870. *Über das Gedächtniss als eine allgemeine Function der organisirten Materie*, almanach der kaiserlicheten Akademie der

Wissenshaften, Wien. Traduction anglaise. 1920. *Memory as a universal function of organised matter*. In S. BUTLER, *Unconscious memory*. London : Jonathan Cope.

HOPPENOT, Eric. 2001. *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : " le temps de l'absence de temps "*. Colloque du GRES, Barcelone.

JOCKEY, Philipp. 2008. *L'archéologie, c'est l'étude des ruines*, *l'Archéologie*. Éditions Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues ».

LYCOPHRON et ZÉTÈS. 2010. *L'humanité n'a jamais été humaine. Son désauvagement est plus féroce que la vie primitive. Il faut parler de surensauvagement. La culture est un surensauvagement*. Paris : Gallimard.

NIETZSCHE, Friedrich. 2006. *Ainsi parlait Zarathoustra*, présenté par Paul Mathias. Paris : GF Flammarion.

----. 1974. *L'Antéchrist suivi de Ecce Homo*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais ».

NORA, Pierre. 2002. *L'avènement de la mémoire*. Tranist : le 19 avril, p. 22.

----. 1984. *Les lieux de mémoire*, 1 tome « La république ». Paris : Gallimard.

Œuvres complètes de Mallarmé. 1998-2003. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, 2 tomes. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

PAUTROT, Jean-Louis. 2007. *Pascal Quignard ou le fonds du monde*. Amsterdam & New York : Rodopi.

----. 2014. « La fragmentation romanesque chez Pascal Quignard », *Contemporary French and Francophone Studies*, 18 / 3. 251-257.

QUIGNARD, Pascal. 2004. *Albicius*. Paris : Gallimard.

----. 2002. *Dernier Royaume*, tomes 1,2. Paris : Grasset.

----. 2009. *La barque silencieuse*. Paris : Seuil.

----. 1994. *Le Sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard.

----. 2012. *Les Désarçonnées*. Paris : Grasset.

----. 2005. *Sur le Jadis*. Paris : Gallimard.

----. 2000. *Terasse à Rome*. Paris : Gallimard.

----. 2005. *Une gêne technique à l'égard des fragments : Essai sur Jean de La Bruyère*. Paris : Galilée.

STOETZEL J. 1978. *La psychologie sociale*. Paris : Flammarion.

YATES, Frances. 1975. *L'art de la mémoire*. Paris : Gallimard.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Entre la frontière et l'espace régional culturel dans l'écriture de Félix Couchoro

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

> Le colonialisme, en tant que système dans lequel les intérêts du colonisateur priment ceux du colonisé, demeure une plaie sociale. Et les avantages d'ordre rural que le colonisé tire de son stage d'éducation sous la férule de son maître ne justifient pas les souffrances de tous ordres que lui procure le système. Quel que soit le pavillon qui couvre cet article d'exportation, le colonialisme est à réprouver.
>
> Félix Couchoro, *Union et réconciliation nationales I*, p. 113.

RÉSUMÉ

Si l'écrivain francophone africain des premières générations, Félix Couchoro (1900-1968), inscrit l'histoire coloniale dans l'intelligibilité socio-sémiotique ou discursive de son œuvre littéraire et politique, c'est aussi à travers la question de la frontière que s'exprime une telle relation à l'Histoire. En relisant l'un de ses romans, *Ici-bas, tout se paie* (1963), à la lumière du travail narratif et sémiotique qu'y déploie l'écrivain, il apparaît ainsi que l'écrivain n'inscrit pas seulement la problématique de la frontière héritée de l'histoire coloniale dans son œuvre, mais en propose la contestation, fort de l'assise historique, politique et identitaire culturelle du symbolisme de ce roman.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Si dans l'œuvre de l'écrivain Félix Couchoro (1900-1968), dont les ascendances fon, du Bénin, et yorouba, du Nigéria (Ricard, 1987 : 20), l'inscrivent dans la grande aire culturelle ewe, en Afrique de l'Ouest, c'est dans la concrétion « moderne » puis post-coloniale de cette aire culturelle, notamment dans les espaces nationaux du Togo et du Ghana, que le discours de l'écrivain se fait militant, anti-colonialiste et anti-frontière politique ; c'est également dans un avant-propos inédit du roman *Amour de féticheuse au Togo*, tel que le rapporte Alain Ricard, que l'écrivain précise les composantes culturelles de cet espace transnational, c'est-à-dire transfrontalier, ewe :

> *Les Ewe du Ghana et du Togo, ce sont les Anlo[n]s, les Bé, les Ouatchi (Nuatja). Les Ewe du Dahomey comprennent les Hulas (Grand-Popo), les Fons (Abomey, Athieme, Ouidah), le Pedahs, les Adjas […], les Gous (Porto Novo). C'est ainsi que les dialectes suivants ont une origine commune : l'ewe, l'anlo[n], le ghen (mina), le fon, le hula, le pedah, le gou. Tous les groupes ethniques ainsi nommés parlent la même langue, avec maintes variantes, mais se comprennent facilement, parce qu'ayant une souche commune : le peuple ewe.* (Ricard, 1987 : 47-48)

Chez cet écrivain, qui participe aussi des premières générations du fait littéraire francophone en Afrique mais dont l'œuvre ne sera devenue disponible qu'au début du XXIe siècle dans son intégralité, la question de la frontière demeure intimement liée à la question historique coloniale. Il s'agit notamment, dans son œuvre, d'infirmer l'héritage colonial de la frontière politique en Afrique. Dans la particularité de cette œuvre, enfin, c'est la région culturelle, au sens humain et non administratif, qui fonde ainsi la pertinence de son discours sur l'espace collectif. L'analyse proposée ici de l'articulation de ce refus de la frontière politique se fonde sur l'une des œuvres de l'écrivain où se mettent en scène les divers mécanismes discursifs et narratifs lui permettant de rappeler l'unité régionale culturelle remise en cause par l'histoire coloniale. Il s'agit du roman *Ici-bas, tout se paie*, qu'il rédige dans l'après-indépendance, en 1963, et qui sera d'abord publié en feuilletons dans les pages du quotidien national togolais, *Togo-Presse*, entre 1967 et 1968, avant sa réédition en 2005 dans les *Œuvres complètes* de l'écrivain.

Dans les postulats théoriques et méthodologiques de la perspective postcoloniale retenue pour l'étude, l'écriture littéraire est le lieu d'expression ou de matérialisation du rapport discursif entre la voix de l'écrivain et le contexte référentiel de l'œuvre tel que ce contexte est déterminé par le fait colonial. Pour Jean-Marc Moura qui présente ainsi

les écritures « postcoloniales », en reprenant Ashcroft, Griffiths et Tiffin (1989) :

> Ce que ces littératures ont en commun au-delà des spécificités régionales, est d'avoir émergé dans leur forme présente de l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant l'accent sur la tension avec le pouvoir colonial, et en insistant sur leurs différences par rapport aux assertions du centre impérial. (Moura, 1999 : 5)

La présentation du roman *Ici-bas, tout se paie*, dans la problématique de son écriture de la frontière, permet d'envisager la pertinence postcoloniale de cette écriture dans laquelle devient intelligible le refus de la frontière politique chez l'écrivain.

LA FRONTIÈRE DANS *ICI-BAS, TOUT SE PAIE*

Dans l'« énigme policière », dont il est constitué, l'écrivain préférant cette caractérisation à celle de « roman policier » (2005b : 667), *Ici-bas, tout se paie* évoque l'histoire de Bob Kweshie, un contrebandier sur la frontière entre le territoire colonial français du Togo et celui, anglais, du Ghana durant les années 1940 (2005b : 671). Aux côtés des deux femmes avec qui se noue l'intrigue dont il est la figure principale, Bob Kweshie devient un criminel, non par l'exercice de ses activités de contrebandier inter-frontalier, mais dans le meurtre de l'agent douanier chargé de l'enquête sur ses activités. Si la complicité de l'une de ces deux femmes, sa première concubine, Léontine Adjoa, aura été déterminante dans l'enquête ouverte contre lui à la suite du meurtre, c'est dans la complicité avec la seconde, sa concubine également, Ruth Akwa, qu'il trouve la mort, en essayant d'échapper à son arrestation, dans les suites de l'enquête judiciaire.

Pour Félix Couchoro, le roman et l'histoire de ce personnage permettent d'indiquer l'inadéquation du système judiciaire ou de la « loi »[1] moderne, devant la collusion du fait politique et des impératifs géopolitiques propre à la modernité et telle qu'exprimée dans les questions de territoire et de frontière inhérentes à l'exemple qu'en constitue l'espace colonial. Dans cette distinction, pour le roman, entre le crime que constitue le meurtre, mais qui devient susceptible d'impunité devant l'impératif de la frontière où s'est produit le crime, et la sanction de la Nature que l'écrivain propose à ce crime par la mort du

[1] Pour reprendre la caractérisation qu'en propose l'écrivain, et qu'il oppose aux lois de la nature.

personnage, c'est une critique que produit l'écrivain à l'encontre du système de distinctions juridiques fondées sur les allégeances politiques dont se fait porteuse la frontière coloniale, de même qu'une critique de la frontière territoriale elle-même. Il faut préciser que la frontière coloniale en Afrique aura été le résultat de tractations entre pays européens durant la Conférence de Berlin des années 1884 et 1885. Dans le roman, le crime ne peut donc être constaté parce que situé entre la zone française et la zone anglaise coloniales, la victime étant un agent du territoire colonial français se trouvant en mission d'enquête sur le territoire colonial anglais mais sans l'autorisation des responsables administratifs de ce territoire colonial anglais. Dans de telles circonstances, son meurtre ne peut que passer sous silence pour l'administration de tutelle. L'écrivain ouvre ainsi la perspective que le meurtrier, le sachant, ne puisse qu'en profiter :

> Le drame du « cadavre sur la route », vu dans la perspective d'au-delà de la frontière de deux territoires voisins, avait quelqu'analogie avec le proverbe du « Chat qui dort ». Il fallait éviter de l'éveiller.
>
> Le meurtrier – si meurtre il y avait – avait sans doute épluché tous les aspects du problème sous revue et pouvait jouer dessus. (2005b : 694)

Dans le roman, si pour le narrateur, la fraude douanière constitue un délit visé par le code civil (2005b : 726) et le crime de meurtre, lui, ne peut être puni pour des raisons de géopolitique, il revient à la Nature de sanctionner ce qui constitue alors un crime contre elle ou contre la vie. L'écrivain en propose la récapitulation à la fin de l'épilogue du roman :

> Les lois de la nature demeurent immuables.
>
> Bob, pour deux barillets de poudre de traite et deux mille francs CFA de commission à râtisser dessus, tua un homme. En compagnie de Ruth Akwa.
>
> Quelques mois après, tous deux mouraient, dans les flammes monstrueuses copieusement nourries par deux barillets de poudre de traite, à la suite de l'explosion du réservoir d'essence de pétrole éventré par le choc de leur véhicule contre l'arbre du chemin.
>
> Souvent, le destin vient présenter ces sanglantes factures, plus tôt qu'on ne le croit. À considérer les péripéties du drame sous revue, on eût dit qu'à l'instant même où Bob commettait ce crime, il se mit à tisser les mailles du filet où il tomberait, pour subir la punition de son crime.
>
> Le Béret basque, mystérieux fil d'Ariane conducteur du destin vengeur.
>
> Et, en fin de lecture, une seule formule devra monter aux lèvres de tout lecteur ou de toute lectrice ayant le sens de l'humain, le sens de la justice, la formule figurant à l'orée de ce roman policier : *Ici-bas, tout se paie*. (2005b : 728-729)

Par-delà la justice de la Nature, ou du Destin, sur ce cas de crime, c'est, en somme, l'appel à la même justice que pose l'écriture sur le crime que constitue pour sa part la question de la frontière coloniale, si l'on admet que le lecteur aura été témoin, dans le roman, de la « complaisance » du narrateur envers les activités de contrebande du personnage principal. C'est en cela que se comprend, par exemple, l'une des scènes du roman où le personnage réussit à déjouer une perquisition surprise des services douaniers en son domicile. Pour le narrateur, en effet, l'échec de cette perquisition agréait le souhait populaire, au point d'en appeler à la connivence du lecteur, les voisins du personnage, précise-t-il, étant « sympathiques » de ses activités à l'encontre de la loi :

> En quelques foulées rapides, Kweshie alla quérir chez un voisin une échelle, ayant eu soin de dire tout bas à Ruth d'avoir à l'œil ces messieurs et de rester sur leurs talons. Il put alors voir qu'à chaque pas de porte, sur sa rue, des groupes de curieux attendaient le résultat de cette opération ; groupes évidemment sympathiques pour la plupart : Bob était la chance des revendeuses pauvres de ce quartier, à qui il rendait maints services que l'on devine. (2005b : 681)

C'était aussi l'occasion pour l'écrivain de rappeler l'incongruité de la frontière qui sépare de fait un territoire culturel dont il revendique l'unité dans son œuvre littéraire comme dans son militantisme politique.

L'ŒUVRE CONTRE LA FRONTIÈRE

Dans leur réflexion sur l'écriture de la frontière, Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (2003) rappellent la propension du fait littéraire à la contestation de la frontière. Si, pour elles, en effet, la frontière dans son acception moderne ne se comprend que dans le sens du territoire à protéger, ou à défendre, c'est à ce titre qu'elle fait l'objet du discours ou de la démarche de contestation que lui appose l'écriture littéraire, c'est-à-dire en tant qu'espace « stratégique » :

> De cet espace stratégique et équivoque qu'est la frontière – car il est à la fois clôture et ouverture – il est naturel que la littérature s'empare et qu'elle s'efforce de le représenter. Or on observe que cette idée de frontière, à l'aube du romantisme, trouve un démenti, en termes moins politiques que poétiques, comme si, sitôt née, elle devait se voir débordée. La frontière est un espace à préserver, à surveiller, et, simultanément, un appel irrésistible au franchissement. (2003 : 8)

S'il s'agit ponctuellement, ici, de l'espace frontalier politique, ou même normatif, dans son extension épistémologique (de genres, d'esthétiques, etc.), c'est à ce titre qu'il fait l'objet de contestation chez

Félix Couchoro, et, cela, moins pour sa signification d'*espace-limite* que pour sa signification historique. Si pour N. Martinière et S. Le Ménahèze, également, la frontière aura participé de la constitution de l'idée de la nation, dans l'histoire de la France, l'analogie avec l'appréhension qu'en propose Félix Couchoro l'inscrit cependant en antinomie à l'intégrité territoriale de la collectivité. L'évocation de la frontière dans le roman *Ici-bas, tout se paie* et la nécessité de sa transgression inférée par l'écriture, renvoient de la sorte à l'histoire du partage territorial colonial du continent africain, lequel partage aura abouti à la création d'entités géographiques et politiques qui sont en porte-à-faux avec les espaces culturels précoloniaux et leurs couvertures géographiques sur le continent. Le compte rendu historique des circonstances ponctuelles de ce partage, par le biais de ce qui constitue désormais la « Conférence de Berlin », en donne la mesure dans son arbitraire, mais aussi dans son « intimité » de coulisse politicienne européenne.

À l'origine, en effet, une simple conférence entre pays européens détenteurs de territoires coloniaux sur le continent africain, la rencontre qui se tient à priori à Berlin, mais aussi dans diverses capitales européennes entre la fin de l'année 1884 et le début de l'année suivante, se révèle rapidement comme le lieu où se sont dessinés les contours de l'histoire coloniale et post-coloniale de l'Afrique telle qu'elle est connue aujourd'hui. Pour la population européenne elle-même et en général, l'entreprise coloniale ne fut pas le centre des préoccupations, rappelle Marc Angenot dans *1889 : un état du discours social* (1989) :

> On est en 1889 en plein « partage de l'Afrique », avec les tiraillements entre puissances européennes qu'engendre ce partage. La « fièvre de l'expansion coloniale » a gagné les gouvernements et cependant la propagande colonialiste n'apparaît pas en France comme une conséquence naturelle de l'esprit patriotique. Elle a quelques idéologues attitrés, elle dispose d'un réseau de publications économiques ou militaires, mais en de nombreux secteurs elle rencontre l'indifférence et plus souvent une vive hostilité. (1989 : 301)

C'est au contraire pour les classes dirigeantes, dans le cas de la France par exemple, que la conquête des « terres lointaines », en Afrique, en Asie, en Amérique du sud ou en Amérique centrale, constituait autant une preuve de la supériorité de la « race », que le terrain d'aguerrissement des futurs « dirigeants » du monde « civilisé » :

> Les idéologues coloniaux, explorateurs, militaires, ingénieurs, administrateurs […] contribuent à la mise en place d'une grande épopée

> collective où l'idée d'une destinée, d'une vocation coloniale de la France est lyriquement affirmée au milieu de développements sur les possibilités de commerce, d'expansion, de civilisation, en des récits d'exploration plein d'*exempla* roboratifs d'héroïsme militaire, de descriptions de paysages grandioses, de mœurs étranges et de perspectives épiques. On fait l'histoire de la « pénétration », on narre les progrès accomplis, la reconnaissance des « populations pacifiées », leur pittoresque et leur enfantine barbarie (avec parfois des révoltes et des massacres embarrassants à expliquer). […] Il n'est question que d'« ouvrir à la civilisation », d'« apporter le flambeau de la civilisation » là où règnent l'esclavage, la barbarie, le fanatisme, de « faire jouir des bienfaits de la civilisation » des populations vagues et plurielles qui seront « un jour » reconnaissantes si elles ne sont conquises d'emblées par de telles perspectives. (Angenot, 1989 : 304-306)

Sur le terrain, c'est dans le pays guin, au sud-est du Togo actuel et partie intégrante de l'espace transnational ewe, que se ressentent plus spécifiquement sans doute les termes de cette conférence historique du fait colonial européen. Ainsi, dans ces échos de la Conférence de Berlin au pays guin, le *Grand Livre de Lolame* constitue, d'après les historiens (Jones, 2001), une des sources les plus remarquables sur les tractations qui ont marqué l'implantation progressive des pays européens en Afrique. Pour Adam Jones, notamment :

> De façon conventionnelle, les comptes rendus présentés sur le « partage de l'Afrique » qui a eu lieu au milieu des années 1880 ont tendance à se focaliser sur la scène diplomatique européenne et sur les actions de « résistance » relativement rares des Africains. C'est rarement que nous découvrons un compte rendu détaillé de la signification que revêt pour les Africains en tant qu'individus le fait d'être transformés, presque du jour au lendemain, en sujets coloniaux. […]
>
> Les Lawson d'Aneho constituent un cas presque unique. Grâce à leur Grand Livre de Lolame nous pouvons les suivre semaine après semaine au fil de ces événements. Écrit en anglais et couvrant la période allant de 1806 à 1973, le Grand Livre contient au total 716 documents pour la plupart des lettres rédigées ou reçues par le responsable du clan Lawson. (2001 : 137)

Dans ce *Grand Livre de Lolame*, apparaissent en l'occurrence les rivalités entre individus, familles et clans, si l'on se situe du côté des Africains, mais aussi les connivences entre pays européens au cœur de l'instauration des régimes coloniaux :

> Dans la diplomatie du milieu des années 1880, on peut dire que les Lawson sont tombés entre trois trônes : alors qu'ils fondaient leurs espoirs sur la Grande Bretagne, le pays colonisateur avec lequel ils ont eu [les]

> relations les plus longues et les plus intenses, ils ont essayé depuis le début de 1884 de s'aménager une porte de sortie par rapport à l'Allemagne et à la France. […]
>
> Leur position vis-à-vis de Glidji[2] à la fin des années 1870 et au début des années 1880 semble avoir été hautement ambivalente : alors que certains pouvaient estimer que Glidji avait « toujours » été la suprême source d'autorité, les Lawson pouvaient, avec quelques raisons, mettre en exergue des événements historiques remontant aux années 1820 et au cours desquels ils ont joui *de facto* d'une certaine marge d'autonomie. (Jones, 2001 : 157)

Du fait de son rapport économique et, dans une certaine mesure, culturelle de longue date avec les pays européens présents sur la côte ouest africaine[3], le pays guin se sera aussi trouvé très tôt impliqué dans les incidents ayant conduit à la tenue de la Conférence de Berlin en 1884, puis rapidement ensuite, à ses conséquences politiques, comme sur le reste du continent africain. En février 1884 puis en juillet de la même année, le pays guin devenait officiellement un protectorat allemand, dans un contexte de rivalités coloniales où plusieurs alliances européennes et locales s'en disputaient le contrôle. De tels différends participent du contexte général à l'origine de la tenue de la rencontre de Berlin. Celle-ci aura également entériné, à sa clôture en 1885, le traité allemand de protectorat signé plus tôt, en 1884, avec des chefs locaux du pays guin, et modifié de fond en comble l'histoire sociale et politique de la région (Sebald, 2001). Elle aura surtout installé, de ce fait, les conditions particulières d'une colonisation par rapport à laquelle s'énonce et se comprend la résistance anticolonialiste de Félix Couchoro.

---

[2] Capitale historique du pays Guin. Voici ce que Félix Couchoro en dit dans un de ses autres romans, *Pauvre Alexandrine* (2005a) : *« Le cadre de ce roman se situe dans la ville historique de Glidji. Pas très loin d'Anecho ! / Tout comme les ressacs de la mer construisent les hautes falaises de sable ou de grès, les ressacs des migrations humaines qui ont édifié, à travers les âges, l'habitat des peuples du Togo, ont semé le long du littoral de ce pays, des localités aux noms pleins de souvenirs : Bè… Baguidah… Anecho… Glidji… Mais Glidji ne perd rien pour avoir été cité le dernier ; entre cette ville et Anecho, coulent deux rivières aux eaux calmes et poissonneuses. »* (2005a : 597)

[3] Un rapport qui remonte au XVII[e] siècle, suivant le compte qu'en fournit également N. L. Gayibor dans son étude, « Origines et formation du Genyi » (2001), laquelle étude débute par les considérations ci-après : « *Le Genyi [Apocope de Genyigban, la terre des Guin,* NdA*] est le royaume de Glidji fondé par les Guin à la fin du XVIIe siècle sur un territoire s'étendant en longueur d'Aflao [Ghana actuel] à l'ouest au Mono [frontière Togo-Bénin actuels] à l'est. Dans quelles conditions cet État vit-il le jour et quels furent les moments essentiels de son évolution au cours de la période précoloniale ? Telles sont les interrogations auxquelles nous essayerons de répondre à travers la présente étude* ». (2001 : 19)

L'espace ewe, ou guin-ewe, comme il est appelé également, au cœur de la pertinence discursive de l'ensemble de l'œuvre de Félix Couchoro constitue donc un exemple de ce partage colonial et de son arbitraire. Le discours littéraire chez Félix Couchoro s'en revendique, tout comme s'en était revendiqué le nationalisme « ewe » à partir duquel aura été entrepris le processus de décolonisation du Togo actuel. C'est aussi dans le cadre de ce nationalisme « ewe » que se comprend le symbolisme du discours sur la frontière dans *Ici-bas, tout se paie*. Si, de ce point de vue, et du point de vue historique, un tel nationalisme aura proposé dans sa plate-forme politique la réunification des territoires culturels des Ewe tels que ces territoires, dans le seul cas du Togo, auront également fait l'objet de partage entre la France et l'Angleterre à la fin de la première guerre mondiale, c'est la perspective de l'unification de cet espace culturel ewe qui donne sens à la « sympathie » que l'écrivain installe entre son personnage et le public local dans le roman, quand bien même ce personnage demeure, aux yeux de la « loi », une figure d'infraction de la frontière. La contestation symbolique de la frontière ne peut dès lors qu'ouvrir la voie au principe de la reconstitution de la « région culturelle » ewe ainsi convoquée, et cela, en tant qu'« horizon » ou « extension » (Martinière et Le Ménahèze, 2003) de la pertinence sémiotique de l'écriture :

> La polysémie de la notion [de frontière], perceptible à travers ces quelques exemples, ne rend pourtant pas pleinement compte de son caractère très prolifique. Cette fécondité est comparable à celle d'autres termes/notions également empruntés métaphoriquement au domaine de l'espace : qu'on songe aux pouvoirs évocateurs en français de mots tels que « paysage » ou « horizon ». Ce dernier terme intéresse particulièrement notre étude, dont il rejoint certaines perspectives dans la mesure où, comme « frontière », le mot a vu sa signification se transformer. Au XVIII[e] siècle encore, il renvoie à un principe de clôture. Ainsi dans l'*Encyclopédie*, il est défini de la façon suivante : « Ce mot est purement grec, & signifie à la lettre *finissant* ou *bornant* la vue ». On est ici encore bien loin du sens moderne qui pourtant commence à se faire jour et voit l'horizon se transformer en principe d'ouverture. Michel Collot a montré qu'à la fin du XVIII[e] siècle « l'horizon cesse d'être l'endroit où se termine notre vue pour être chargé de valeurs d'extension » [Collot, 1988 : 35]. (Martinière et Le Ménahèze, 2003 : 9)

C'est en cela par ailleurs que la « région culturelle » ewe ainsi convoquée dans l'écriture de Félix Couchoro devient la pierre d'achoppement de l'histoire coloniale dont il est question, en somme, chez l'écrivain, comme il le rappelait dans son essai, *Union et réconciliation nationales I* :

> D'une part, un système colonialiste, se trouvant fort mal à l'aise dans ses petits souliers, greffé qu'il était sur un mandat de tutelle contrôlée, mais décidé à ne rien changer à ses structures, à intégrer la pupille dans l'ensemble impérial appelé *Union française ;* de l'autre, un groupe de froids politiciens, courageux et têtus, désireux de voir venir un changement qui mette fin aux souffrances d'un peuple, le peuple ewe, et ayant lancé dans cette optique, comme on lance une sonde, le problème épineux de l'unification, pour déboucher, quatre ans après, sur les revendications visant l'indépendance et la souveraineté nationales. Et, douze ans durant, ces politiciens conservaient la confiance et l'appui de la majorité de leurs concitoyens. (2006 : 112)

Pour Félix Couchoro, la levée *définitive* – et le terme prend toute sa valeur perlocutoire ici – de la frontière politique ne peut qu'être la sanction de la Nature contre le fait historique qui l'aura générée. L'œuvre de l'écrivain, et particulièrement le roman retenu pour l'étude, on l'aura compris, ne conteste plus seulement la frontière, elle lui appose une sanction.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

ANGENOT, Marc. 1989. *1889. Un état du Discours Social*, Longueuil (Québec) : Le Préambule.

ASHCROFT, Bill ; Gareth GRIFFITHS and Helen TIFFIN. 1989. *The Empire Writes Back. Theory and Practices in Post-Colonial Literatures*. London : Routledge.

COLLOT, Michel. 1988. *L'Horizon fabuleux*. Paris : José Corti.

COUCHORO, Félix. 2005a. *Pauvre Alexandrine* [1963]. *Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 595-664.

----. 2005b. *Ici-bas, tout se paie* [1963]. *Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 665-729.

----. 2006. *Union et réconciliation nationales I* [1963]. *Œuvres Complètes, Tome 3. Inédits*, London, ON : Mestengo Press. 109-160.

JONES, Adam. 2001. « Entre trois trônes : les Lawson, leurs rivaux et les Européens de 1869 à 1885 ». N. L. GAYIBOR. *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 137-158.

GAYIBOR, Nicoué L. 2001. « Origines et formation du Genyi ». *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 19-32.

MARTINIÈRE, Nathalie ; Sophie LE MÉNAHÈZE. 2003. *Écrire la frontière*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

MOURA, Jean-Marc. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France.

RICARD, Alain. 1987. *Naissance du roman africain, Félix Couchoro (1900-1968)*. Paris : Présence Africaine.

SEBALD, Peter. 2001. « Aneho : 1884-1914 ». N. L. GAYIBOR. *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 235-276.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Hétérochronotopies : désorientations de l'espace-temps dans la littérature et le cinéma québécois

Marie Pascal
University of Toronto (Canada)

RÉSUMÉ

Ni le temps ni l'espace ne sont des données objectives telles qu'elles sont représentées dans quatre récits, textes et films, à l'étude : *Littoral* de W. Mouawad (1999 ; 2004) et *Borderline* de M-S Labrèche (2002) et de L. Charlebois (2009). Dans la production artistique québécoise, ces fluctuations enivrantes du temps et de l'espace, si elles engendrent parfois une perte d'identité des personnages, sont souvent à l'origine d'une démultiplication des sens, propre aux productions postmodernes qui se lisent / regardent comme autant de couches superposées d'une même diégèse fluctuante.

Ainsi, si la narration en prolepses-analepses, les intrusions des différentes couches de l'expérience humaine (par-delà la mort, les rêves) ouvrent ces récits à la pluralité des possibles, c'est par la transgression du chronotope qui, loin d'être alors une unité indivisible, entre en résonance avec d'autres.

Il s'agira d'analyser le concept d'hétérochronotopie comme entremêlement de différents chronotopes, les réactions des personnages envers ce phénomène, ainsi que de comparer comment deux médiums s'emparent différemment de cette problématique.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

INTRODUCTION

Le non-lieu, l'absence de frontière et l'idée de perméabilité sont conceptualisés dès le titre des récits[1] que je me propose d'étudier, *Littoral* et *Borderline*. Premier volet de la tétralogie théâtrale de Wajdi Mouawad intitulée « Le sang des promesses », *Littoral* (1999) a été adapté au cinéma six ans après par le dramaturge lui-même. Dans ce premier texte explicitement lié aux conflits qui ont ébranlé son pays natal, le Liban, la crise identitaire peut être comparée à celle déployée dans les deux premiers textes d'autofiction de Marie-Sissi Labrèche, *Borderline* (2000) et *La Brèche* (2002), adaptés en un seul et même film par Lyne Charlebois (2008) sous le titre *Borderline*.

Récits de l'identitaire québécois tels que décrits par Pierre L'Herault, l'ensemble formé par ces trois hypotextes et deux hyperfilms se construit après la destruction des illusions identitaires qui avaient bercé les personnages :

> La littérature québécoise s'articule désormais sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène. Elle ne peut plus être pensée comme complétude, mais comme ouverture (...). Espace transfrontalier de la liberté et du désir, elle ne se construit plus seulement à partir d'un centre fixe, mais se laisse travailler par sa périphérie, sa marge, son étrangeté, devenant le lieu d'échange et de circulation des imaginations[2].

Les protagonistes principaux de ces récits, figés entre une absence d'horizon pour leur avenir et un passé traumatique donc réprimé, utiliseront le corps du récit pour s'humaniser lentement et se construire une identité d'adultes. Dans *Littoral,* Wilfrid comprend à la mort de son père que son passé est fondé sur un mensonge, monté de toute pièce par les membres de sa famille maternelle voulant évincer ce dernier. Pour leur part, Sissi (*Borderline*) et Émilie-Kiki (*La Brèche*), deux facettes d'un même personnage, comprennent que leur enfance tout comme l'instance maternelle ne peuvent servir ni de référent ni de base pour une construction de l'entité adulte, d'où leurs troubles borderline. Ainsi, si Wilfrid doit effectuer un voyage dans son Liban d'origine pour avoir accès à son véritable passé et comprendre sa culture d'origine, Sissi et Émilie-Kiki stagnent dans un Montréal sordide où chaque lieu fait écho

[1] C'est à l'instar d'André Gaudreault (1988) que je parlerai en effet de « récit », défini par le narratologue des films comme « tout message, par le truchement duquel une histoire, quelle qu'elle soit, est communiquée » (84).

[2] Dans « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » *Fictions de l'identitaire au Québec*, 56.

aux sévices subis dans leur enfance, les enfermant dans cette époque pourtant révolue.

Le chronotope, conceptualisé par Mikhaïl Bakhtine comme « corrélation essentielle des rapports spatiotemporels » qui « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps »[3], devient pour les protagonistes l'outil de découverte d'une identité qui leur échappe. En effet, la connaissance du chronotope, permettant au temps de se « condense[r], dev[enir] compact, visible » et à l'espace, de « s'intensifie[r], s'engouffre[r] dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire »[4], leur devient essentiel pour recoller, par une narration fonctionnant en spirales, prolepses et analepses, et transgressant les frontières topiques, les pièces du puzzle qu'est leur vie éparpillée. Si les hypotextes seront le champ d'affrontement de différents chronotopes (ceux que les personnages s'inventent prenant parfois le dessus sur les chronotopes dans lesquels ils évoluent), l'étude de séquences filmiques sera essentielle pour montrer que cet onirisme intrinsèque aux récits scripturaux ne cessera de basculer dans le domaine du fantastique et de confronter le spectateur à des choix artistiques déroutants. Or ce phénomène fictif correspondrait à la description de France Théoret car « le sens ne se fixe pas, il s'invente, il est en déplacement. Le mot identité me renvoie à la fiction, c'est-à-dire à la nécessité d'imaginer des faits et des situations différentes de la réalité pour en déduire des conséquences par rapport au réel »[5].

Après avoir rappelé l'organisation générale des trois récits scripturaux et leur rapport avec les récits filmiques, nous proposerons le concept d'*hétérochronotopie* pour définir une multitude de passages et séquences où ces « centres organisateurs » (391) que sont les chronotopes pour Bakhtine ne pourront qu'être analysés de manière polysémique. Dans un dernier mouvement d'analyse, nous nous intéresserons enfin aux réactions ou non-réactions des personnages face à cette désorientation des chronotopes.

DES RÉCITS DE L'IDENTITAIRE

Ce qui rapproche *a priori* ces récits est tout d'abord le rapport intrinsèque qu'ils entretiennent avec leurs auteurs. En ce qui concerne le

[3] Dans *Esthétique et théorie du roman*, 237.
[4] *Idem.*
[5] Dans « Fictions et métissages ou écrire l'imaginaire du réel », *Fictions de l'identitaire*, 76.

genre de l'autofiction, terme utilisé pour la première fois par S. Doubrovsky (1977), il se positionne entre l'autobiographie et la fiction : « l'engagement, l'authenticité propre à la démarche autobiographique y est relayé par le désir de lever toute forme de censure afin de mettre au jour, par l'imagination autant que par la remémoration, ce qui relève du non-dit familial ou sexuel »[6]. Il est alors attendu de trouver soit une référence onomastique à l'auteur dans les titres, soit un rapport entre héroïnes-narratrices et auteure (c'est le cas ici : Sissi / Kiki La Brèche)[7]. Pour *Littoral,* le lien est un peu moins explicite si ce n'est que le personnage principal, Wilfrid (pièce) / Wahab (film), a dans les deux cas un nom proche de celui de l'auteur, Wajdi. Mais c'est dans la lettre de remerciement pour la bourse obtenue pour *Littoral* que W. Mouawad explicite ce rapport :

> Mon voyage au Liban a brisé un fil très fragile qui me retenait à l'espoir que ce que j'avais vécu comme horreurs n'était au fond qu'un mauvais rêve. En y allant, cette illusion est tombée. Revoir les lieux oubliés fut un souvenir horrible, cela m'a ramené à un passé réel, qui a existé et que j'ai vécu. Je ne pouvais pas écrire sur ce voyage sans tomber dans l'introspection (…) et l'introspection, au théâtre, est une chose ennuyeuse, il faut la garder pour soi, pour son journal intime[8].

Dans ce passage, le rapprochement entre l'aspect autobiographique de *Littoral* et le retour aux origines du personnage confirme notre première intuition. Mais c'est l'interdit de l'introspection qui nous frappera car, même si le détour par le passé entre en corrélation directe avec le retour au pays, ce travail de mémoire ne doit pas être explicitement introspectif. Il y a donc, pour W. Mouawad, une transgression dans le fait même d'établir ce chronotope (passé / Liban), transgression qui est pourtant à la base de la quête identitaire de Wilfrid / Wahab. Par ailleurs, le côté imaginaire et onirique de la métafiction, l'éloignant de l'écriture autobiographique, mettra en scène un chronotope parfois transgressif, loin du réalisme et qui sera source de questionnements génériques. L'intrusion d'un chronotope extratextuel, celui des deux auteurs, dans chacune de ces œuvres, est donc une première étape à l'analyse métafictionnelle de ces récits, redoublée par

[6] Dans *Histoire de la littérature Québécoise*, 624.

[7] Pour plus de détails sur le genre de l'autofiction et le travail de M.-S. Labrèche à ce sujet, nous pourrions nous référer au mémoire de Pascale Lepage soutenu à l'Université Laval en 2011 et intitulé « L'effarement du réel – Étude des lieux de tension entre réalité et fiction dans les récits de Marie-Sissi Labrèche et d'Annie Ernaux ».

[8] Dans *Le sang des promesses*, 16-17.

l'idée que le phénomène d'adaptation cinématographique est intrinsèquement chronotopique, puisque deuxième regard sur une fable déjà investie par un hypotexte[9].

D'autre part, la structure interne des trois textes est intrinsèquement liée au chronotope. Dans *Borderline*, le lecteur a accès par alternance à la vie de Kiki adulte, atteinte de maladie borderline, et à son enfance. Les chapitres se succèdent sans transition, narrés par une narratrice à différents âges de sa vie, et se regroupent en deux types : les chapitres impairs sont présentés de manière chronologique (la narratrice a successivement 23, 24, 25 et 26 ans) et accomplissent un cycle complet, les premier et dernier chapitres présentant la protagoniste au même endroit (une chambre d'hôtel sordide) avec la même personne (Éric, « le petit gros ») procédant à la même activité (relation sexuelle qui tient plus du viol) à trois ans d'intervalle. Parallèlement, les chapitres pairs sont régressifs (11 ans, 8 ans, 7 ans et 5 ans) et sont placés entre chaque chapitre progressif. Plus le texte avance, plus l'impression d'introspection grandit donc, l'âge des narratrices de chapitres successifs étant de plus en plus éloigné (12 ans de différence entre les chapitres 1 et 2 ; 21 ans entre les chapitre 8 et 9). Par ailleurs, cette idée de la remémoration est renforcée par le fait que le temps de la narration provoque souvent d'étranges prolepses :

> Ça y est, Céline pleure. Elle est inquiète pour moi et comme moi. Je me réjouis. Je me sens moins seule dans ma merde. (…) Je ne pleure pas. Je n'ai pas pleuré. Je ne pleurerai pas. Je garde ça pour plus tard. Quand, couchée sur le lit d'une chambre d'hôtel minable, je viendrai de me faire baiser par un petit gros. Pour l'instant, je ne pleure pas (*Borderline,* 40).

Dans ce passage, la présence du futur fait entendre un contre-chant correspondant à une double instance narrative : celle qui parle au présent dans « Céline pleure » (la narratrice de 11 ans) et celle qui connaît la manière dont Kiki sera traitée à 23 et 26 ans, dans les chapitres liminaires, un narrateur omniscient qui peut utiliser le futur. Malgré ces passages dissidents et les difficultés occasionnées par le parallélisme inversé des chapitres, l'ancrage temporel est souvent explicité dès les premières lignes de chaque chapitre comme par exemple : « j'ai onze ans et je regarde les « Tannants » à la télé » (chapitre 2, 29) ou « C'est mon anniversaire aujourd'hui. Vingt-quatre

[9] En ce qui concerne l'adaptation cinématographique comme chronotopique, voir l'article de Peter Hitchcock, « Running Time : The Chronotopes of the *Loneliness of the Long Distance Runner* », *A Companion to Literature and Film,* 327.

ans. Happy birssssssday to meeeeeeeeee ! » (Chapitre 3, 41). Ce n'est au contraire pas la temporalité qui structure *La Brèche,* ouvrage qui fonctionne autour de thématiques[10] évoluant au cours de l'histoire d'amour d'Émilie-Kiki et de son professeur de littérature « marié jusqu'aux oreilles » qui jouent au chat et à la souris.

Ces quelques péripéties secondaires ponctuent le film qui condense les deux types de rapports à l'espace-temps : est d'une part adaptée la chronologie à double sens de *Borderline*, qui sera l'objet d'un traitement spécial du chronotope dans le film ; d'autre part, le conflit amoureux présenté dans *La Brèche,* gardera une importance diégétique cruciale mais sans impact sur cette réflexion. L'essentiel de ces trois récits tourne finalement autour de la quête identitaire de la jeune borderline, à fleur de peau, expliquant à l'instar de Bakhtine (1978) cette importance particulière du chronotope grâce à quoi « le temps acquiert un caractère sensuellement concret (…) les événements se revêtent de chair, s'emplissent de sang » (391).

Jouant lui-aussi sur la temporalité, *Littoral* use d'un système d'analepses qui rend compte d'éléments antérieurs à la naissance du personnage principal. Chacune de ces analepses est logiquement liée à la lecture ou à l'écoute des lettres d'un père inconnu, à qui on a arraché son enfant nouveau-né. Ce n'est qu'à la mort de ce dernier, épisode qui initie d'ailleurs la pièce, que Wilfrid met la main sur ces reliques de son passé, écrites / enregistrées à chacun de ses anniversaires et, comprenant que son père était innocent, il décide de lui rendre hommage en l'enterrant dans son pays natal. À cette quête initiatique se greffent plusieurs jeunes Libanais, tous marginalisés, qui cherchent symboliquement à enterrer leurs parents morts pendant la guerre contre la Syrie. Se regroupant autour du cadavre du père de Wilfrid / Wahab, ils ne pourront le faire qu'entre mer et littoral, non-lieu pourtant épargné par l'armée syrienne et les champs de mines israéliens.

Diamétralement différentes, les structures des récits cautionnent pourtant toutes un même type de quête identitaire : fluctuante, pleine de tours et de détours spatiaux ou temporels. Condition *sine qua non* des

[10] Les titres de ces parties utilisent toute la métaphore du spectacle. Ainsi, la partie 1 est intitulée « La tête dans la gueule de l'amour » (on pense à la « gueule du lion » et toute la dangerosité de telles pratiques au cirque, dangers auto-infligés par les personnes touchées par ce genre de troubles) ; la partie 2, « La vie quotidienne d'une fildefériste emmêlée dans son fil de fildefériste » ; la partie 3, « La femme-canon dans la cage aux lions » et la 4 : « Sous un chapiteau mort ». Toutes réfèrent donc directement au cirque qu'est la vie d'Émilie-Kiki.

films post-classiques[11], ces narrations non-linéaires semblent plus généralement propres aux récits postmodernes tels que décrits par Paul Smethurst :

> In the non-linear time of postmodern novels, there may be no explanations as to how and why characters cross into different historical periods, or how time can seem to go backwards, or how a character can remember something that happened before he was born.[12]

Pour sa part, Kiki ne peut se construire qu'en comprenant son passé et en le ré-exploitant au fil de ses expérience présentes. En découle la multiplication des temps privés dans les récits de M.-S. Labrèche et leur représentation polysémique à l'écran. Parallèlement, Wilfrid / Wahab doit découvrir son passé, démêler le vrai du faux en se lançant sur les traces de son père, au fil des témoins (lettres ou cassettes) qu'il lui a laissés, pour comprendre son pays d'origine et la guerre qui a terrassé sa famille. Malgré des choix opposés d'investigation, ces deux récits ont une constance : l'importance des anniversaires des protagonistes. Le père de Wilfrid ne témoigne qu'une fois par an, à chacun de ses vingt-six anniversaires. Dans *Borderline*, tous les événements importants (suicide de la mère, première thérapie) sont en rapport avec la fête de Kiki, et la structure interne de l'œuvre dépend de ces jours particuliers. C'est d'ailleurs lors de sa 26e année que Kiki décide de commencer la rédaction de son journal. Mêlant ainsi jour du calendrier et événement vécu, l'anniversaire lie de manière intéressante temps public et temps privé.

En plus de la similitude entre deux quêtes identitaires tournées vers le passé, c'est la façon dont ces récits déconstruisent chronotopes et déictiques qui rapproche les deux auteurs, complexifiant l'analyse de ces récits. La fusion des indices spatiaux et temporels ne se restreint en effet pas à « un tout intelligible et concret », selon les mots de Bakhtine (237). Grâce au concept d'« hétérochronotopie », l'étude qui suit permettra de nous concentrer sur la démultiplication des temps et espaces, source d'une superposition de différentes lignes chronotopiques dans chacun des récits.

---

[11] Voir à ce sujet P. Hesselberth dans *Cinematic Chronotopes* où l'auteure propose une liste terminologique de ce types de narrations filmiques qui s'opposent aux modes cinématographiques traditionnels : « Their narratives have thus been referred to as « nonlinear » (Isaacs 2005), « parallel » (Smith 2001), « disordered » (Denby 2007), « circular » (Villella 2000), « forked » (Branigan 2002), « networked » (Branigan 2002), and « episodic » (Diffriend 2006) » (113).

[12] Dans *The Postmodern Chronotope*, 174.

HÉTÉROCHRONOTOPIES

Rappelant le concept d'« hétérotopie » formulé par Foucault, qui consiste en la juxtaposition de plusieurs espaces en un seul et définit ces lieux sociaux par lesquels la société acquiert sa permanence (cimetières, fêtes foraines, bibliothèques, musées), Paul Smethurst ajoute que les différentes couches de structures internes des œuvres postmodernes permettent la juxtaposition de plusieurs de ces lieux, ce qui engendre un mélange générique (intrusion du fantastique dans un récit réaliste). Faisant coïncider ces deux perspectives, nous appellerons « hétérochronotopie » la juxtaposition de plusieurs chronotopes en un seul, que ce soit par l'intrusion d'un élément spatial ou celle d'un élément temporel dans un chronotope initial déjà établi. Bien que ces transgressions de chronotopes soient bien souvent de nature transitoire (essentiels pour le déroulement du récit mais non-déterminants pour sa structure interne), l'entreprise de démultiplication des temps et des lieux ainsi que leur interpénétration auront des conséquences notoires pour l'étude de ces récits de l'identitaire. En effet, le jeu hétérochronotopique prévient toute analyse fixe et univoque des déictiques (ici, maintenant, moi), plaçant ces récits sous l'égide de l'hétérogène et de la périphérie.

L'HÉTÉROCHRONOTOPIE DE SURFACE : LA TRANSITION

Faute d'avoir recours à des procédés de transition classiques pour tenir compte des flashbacks ou flashforward (fondus enchaînés ou narrateur à l'écran), le film de L. Charlebois adapte le procédé d'enchâssement des chapitres du récit scriptural de M.-S.Labrèche par une co-présence dans le champ des actrices représentant la protagoniste à différents âges de sa vie. Ces dernières se croisent ou suivent un même chemin, sans se regarder, et la caméra poursuit celle qui sera centrale pour la séquence suivante. Relevée dès le début du film où la jeune adulte qu'est Kiki écoute sa grand-mère tout en regardant la télévision, cette technique transpose efficacement les nombreux flashbacks du récit littéraire tout en étant une technique de transition innovante, liant les séquences (entre passé et présent) sans coupure. Dans cette séquence, un lent mouvement circulaire pivote autour de la télévision allumée sur un programme de trafic autoroutier et relègue Kiki-adulte au hors champ. Alors que le gros plan est fixé sur le programme, une main

d'enfant change alors de chaîne pour mettre l'émission « Les Tannants », dont Kiki-enfant est friande. Filmée en gros plan, cette même télévision fait office de transition entre le temps adulte de la narration où la jeune femme se perd dans ses pensées et la matérialisation de ces pensées elles-mêmes. L'entité normalement indivisible du chronotope est ici perturbée en partie puisque, alors que l'espace (le poste du salon allumé sur la même chaîne) est invariant, le temps recule de deux décennies. Ce procédé représentatif du style de Charlebois est déroutant pour le spectateur qui perd toute confiance en la fixité spatiale des plans, les relations entre temps et espace étant reconfigurées à son insu[13].

Un autre procédé de surface est utilisé dans *Littoral* où la chronologie est inébranlable sauf dans les quelques passages introspectifs où Wahab écoute les cassettes de son père. Ainsi, si le père apparaît parfois à l'image (malgré le fait qu'il soit mort et appartienne donc à un autre chronotope), c'est dans les moments où Wilfrid écoute une cassette : le réalisateur décide dans ces passages de donner chair à la voix du père, omniprésente comme le serait une voix-off. Un certain nombre de séquences explicitent visuellement cette confrontation, pourtant purement transitoire, entre les chronotopes. Alors que Wahab conduit l'ambulance sur laquelle est attaché le cadavre de son père (1h05'), Layal est assise sur le siège passager et répare son violon. La bande son amène progressivement la voix grésillante du père qui finit par emplir l'espace de la voiture. Au moment où cette voix (qui n'est plus grésillante) demande pardon de l'avoir abandonné, Wahab regarde avec étonnement son passager avant : il s'agit du père qui, ayant remplacé Layal, lui sourit d'un air doux. L'intrusion physique du père, représentant un chronotope précédant la naissance de Wahab, est ici plus un effet de style visant à expliciter ce à quoi auraient ressemblé les protagonistes s'ils avaient vécu dans le même chronotope. Cette séquence représente par ailleurs un cheminement émotionnel chez Wahab : de haineux dans la première moitié du film, il devient compréhensif et aimant de ce père ici incarné pour la première fois.

[13] Martin Flanagan analyse le même type de procédés dans le film *Lone Star*, bien connu pour sa présentation des « zones de mémoire hybrides » (120). Ainsi, dans une scène décrite par l'auteur de *Bakhtine and the movie*, « Sayles' unique device destabilizes this sense of spatial security, totally reconfiguring spatial relations in the frame ; without a cut, the scene has shifted, disorientatingly, to a brand new interior set » (119).

Dans ces deux exemples, les techniques de transgression du chronotope ne représentent pas de réflexion métafictionnelle, ni ne perturbent l'entité indécomposable autrement que superficiellement. L'hétérochronotopie participe ici de la cohésion d'ensemble des récits de l'identitaire dans des passages à teneur purement mémorielle ou symbolique. Cependant, de nombreuses autres occurrences d'hétérochronotopie, polysémiques, s'insèrent dans les strates profondes de ses récits et multiplient entités espaces-temps au gré des subjectivités.

LE PERSONNAGE-CHRONOTOPE : HÉTÉROCHRONOTOPIES TEMPORELLES

En effet, plusieurs passages mettent en co-présence des personnages appartenant à différents chronotopes. Parfois, l'intérêt transitoire explique ces « décrochages temporels » mais il arrive qu'une lutte hétérochronotopique s'installe, prenant les traits d'un personnage qui outrepasserait les limites de son chronotope. C'est le cas de la mère dans *Littoral.* Bien que Wilfrid ne l'ait jamais connue, elle lui apparaît à de nombreuses reprises comme dans ce passage assez intéressant où, inversant les rôles, c'est elle qui cherche la tombe de son mari mort un quart de siècle après elle, s'adressant sans curiosité particulière à son fils :

> **Acte 16 – Mère et fils.**
> JEANNE. Wilfrid.
> WILFRID. Maman…
> JEANNE. Je suis à la recherche de la tombe de ton père. Te souviens-tu où on l'a enterré ?
> WILFRID. Mais on l'a pas encore enterré, justement c'est là le problème.
> Jeanne. Comment ça, on l'a pas enterré, qu'est-ce que tu racontes ? Ton père a été enterré ici, dans ce cimetière-ci. Regarde, j'ai mis ma robe de mariée, ton père est mort le jour de mon mariage. (…)
> WILFRID. Mais non, c'est toi qui est enterrée dans le caveau de la famille.
> JEANNE. L'air de la mer est bon.
> WILFRID. Qu'est-ce que tu racontes ? Il n'y a plus de mer. (…) On est où ici ?
> Jeanne. C'est le pays de ton père, de ta mère. Nous sommes nés ici. Ton père est heureux d'être enterré dans son pays natal. Depuis ma mort, il n'y est jamais retourné.
> LE PÈRE. Jeanne.
> JEANNE. Tu m'as apporté un bouquet de fleurs. Tu es fou.

LE PÈRE. Maintenant que je suis mort, je peux bien faire quelques folies (*Littoral,* 59).

Aucun des personnages qui apparaissent dans cette scène n'appartient au même chronotope. Pourtant, ils sont mis en co-présence effective et peuvent même intéragir. Plus étrange encore, la situation révélée par la mère diffère de celle qui nous est présentée depuis le début de la pièce : c'est en effet elle qui est morte en donnant naissance à son fils un quart de siècle avant son mari. Par ailleurs, les personnages semblent trouver parfaitement naturelle leur co-présence et, faute de remarquer les contradictions internes à leur raisonnement (ils changent de lieu d'une tirade à l'autre), se concentrent sur des faits qui sembleraient secondaires (la « folie » du père d'avoir amené des fleurs). Émerge une polysémie, un « non-synchronisme »[14] permettant aux différents personnages de témoigner de leur subjectivité au-delà de la mort, comme si à cet instant la fable pouvait se désolidariser en autant de fils que de personnages. Ce phénomène d'hétérochronotopie laisse ici ouverts une multitude de possibles.

Or ce phénomène est transposé à l'écran, à la toute fin du film (1h26'). Deux groupes de personnages se préparent : d'une part, le père mort, debout et fier, se fait habiller pour son emmerrement[15] par les enfants marginaux qui appartiennent au monde des vivants ; d'autre part, la mère de Wahab, appartenant au monde des morts, aide son fils à se préparer pour la cérémonie Ce passage, apogée lyrique du film, est imprégné de l'atemporalité des cérémonies religieuses où réside un « temps zéro », selon les termes de Smethurst, « temps de création avant quoi il y a un vide »[16].

Cette création d'un « temps zéro » mythique et explorant des lieux paradisiaques, permet aux personnages de dialoguer en silence quel que soit leur chronotope d'origine, et fait irruption dans la scène finale de l'hypotexte où le réalisateur, personnage intrusif dans la pièce, place les acteurs pour la cérémonie d'emmerement. Lors de cette cérémonie, il leur explique que cette « image très forte marquera l'histoire du cinéma » à condition qu'on vienne « saisir tout ça par une lumière douce et diaphane, diaphane la lumière hein... » (*Littoral,* 118). Venu de

[14] Terme employé par Bliss Cua Lim dans « Serial Time : Bluebeard in Stepford », *Literature and Film,* 163.

[15] Ne trouvant aucun lieu de sépulture, les personnages décident en effet de remettre le corps du père de Wilfrid à la mer où il deviendra « le gardeur de troupeaux » (*Littoral*, 134).

[16] Dans *The Postmodern Chronotope,* 58.

l'hors-fiction, le réalisateur (représentant du dramaturge dans l'œuvre) implique l'intervention d'un chronotope jusque-là ignoré, celui de l'auteur réel, liant l'œuvre d'art à la réalité.

Dans le texte de M.-S. Labrèche, une « petite fille blonde » rend visite à la narratrice des chapitres impairs, personnifiant un passé qui jugerait les actes de la narratrice adulte. Or ce qui n'est qu'un regard de l'enfant qu'elle était prend corps dans plusieurs passages à dominance tragique. C'est le cas lors de sa scarification suivie de la tentative de suicide de Sissi :

> Le sang coule sur mon menton (…) Je me regarde dans le miroir. La petite fille blonde aussi me regarde dans le miroir. Elle est là, derrière moi.
> – Tu es revenue !
> Elle ne me répond pas. Son visage m'indique qu'il manque quelque chose dans mon visage. (…) Je sors de l'hôtel et je marche rue Sherbrooke. Ça me brûle, je suis étourdie, mais j'avance quand même. (…) Je ne suis pas seule, la petite fille blonde m'accompagne. Elle sourit. Elle a l'air excitée. Elle a hâte d'arriver à la Ronde. Moi aussi quand j'étais petite, j'avais hâte d'arriver à la Ronde (*Borderline,* 152-154).

Accompagnée par le spectre de son passé dans la folie, Sissi se pousse elle-même à la mutilation et au suicide : l'enfant qu'elle était l'exhorte à le faire. Pourtant, dans ce passage l'adulte sur le point de se jeter du pont ne se rend pas compte qu'elle est cette petite fille qui a hâte d'arriver à la Ronde. Elle n'analyse pas, dans ce passage marqué par la folie auto-mutilatrice, l'interpénétration des chronotopes qui est à l'œuvre tout au long de *Borderline*.

Cette inconscience de la protagoniste dans les moments où deux chonotopes entrent explicitement en contact est développée dans une séquence entière du film de L. Charlebois (1h02'48 – 1h04'10) qui joue sur le chevauchement de trois chronotopes, chevauchement axé autour d'un point de rencontre : la maison de la grand-mère, maison d'enfance et de supplice. La séquence s'ouvre avec Kiki-adolescente qui, dans un état d'ébriété extrême, se sépare de son ami et s'enfuit chez sa grand-mère. Sur son chemin, elle croise tour à tour ce qu'elle sera adulte (qui se rend chez sa grand-mère en train d'expirer), et l'enfant qu'elle était (tiraillée entre sa mère folle et sa grand-mère). Le passage en furie de l'adolescente donne l'impression qu'on remonte dans le temps mais aussi – et ce que quel que soit l'âge de Kiki – que le seul lieu d'arrivée possible est la maison pleine de coquerelles de son enfance, stipulant donc une constante fatale. Dans chacun de ces trois chronotopes, un événement crucial va arriver : première rencontre avec son « Papa-méchant » pour

l'enfant, perte de contrôle pour l'adolescente, découverte de sa grand-mère en train de mourir pour l'adulte. Si la maison est le point de rencontre de ces trois temporalités, il est d'autant plus intéressant de remarquer le comportement métafictionnel de la grand-mère, personnage atemporel. En effet, alors qu'elle appartient au chronotope de l'enfance, laissée derrière par sa fille et sa petite fille prises d'épouvante devant l'apparition du père, la grand-mère arrive essoufflée devant chez elle. Le couple Kiki-enfant / mère disparaît par la porte de la maison et la grand-mère, après un mouvement de tête comme si elle se réveillait d'un mauvais rêve, s'exclame : « Kiki, mais qu'est-ce que tu fais là ? » Elle s'adresse alors à l'adolescente qui l'attendait sur le pas de la porte, transie de froid. Le lien entre les deux chronotopes est ici extrêmement déroutant si on refuse de considérer la grand-mère comme un passeur entre deux temps, un personnage immuable et capable de transcender les chronotopes car, comme le dit Sissi dans le récit d'autofiction : « Ma grand-mère est comme Dieu. Elle est partout à la fois. Elle est omniprésente » (*Borderline,* 32).

Selon Bakhtine, le chronotope de la rencontre peut être analysé par différents tropes. Les décrochages temporels sont dans les récits étudiés : seuils[17], ponts, et halls d'entrée, tous lieux de passage. C'est dans ces endroits que les personnages se croisent, quel que soit le chronotope auquel ils appartiennent, comme si ces lieux permettaient une émulation mémorielle leur permettant de se dévisager, de se parler, afin de parfaire la construction identitaire du personnage final. On observe donc bien un jeu temporel, donnant accès à un trop plein d'information pour le spectateur-lecteur. Cependant, ce contre-chant sémantique ne réside pas uniquement dans un jeu temporel : en effet, la transgression du chronotope tient parfois d'une multiplication des espaces, laissant le lieu initial pour embarquer dans un nouveau chronotope, riche et polysémique.

HÉTÉROCHRONOTOPIES ET CAFOUILLAGE SPATIAUX

Source d'une impression d'ésotérisme ou de fantastique, ce procédé est appliqué dans plusieurs scènes de *Littoral*. Dans la séquence

[17] Bakhtine porte d'ailleurs une attention particulière à ce chronotope « imprégné d'une grande valeur émotionnelle, de forte intensité » et associé au thème de la rencontre tout autant qu'à celui de la « crise », du « tournant de la vie », ce qui est le cas dans *Borderline*.

où Wahab découvre les cassettes laissées par son père (11'50" – 14'06"), le personnage est assis à table dans la chambre d'hôtel occupée par ce dernier jusqu'à sa mort. Un lent panoramique descendant s'arrête sur ses pieds nus, enroulés dans la moquette, et alors que la bande son est soudain saturée de cris de mouettes (remplaçant les bruits de la ville de Montréal), une vague pleine d'écume s'échoue sur les pieds du protagoniste. Représenté par une caméra subjective filmant la porte de l'hôtel, Wahab franchit le seuil sans hésiter[18] et s'introduit dans un nouveau chronotope (temps précédant sa naissance / littoral libanais) où ses parents amoureux sont en pleine séance de photographie. Après une coupe franche, c'est au tour de ce dernier chronotope, personnifié par la mère, d'entrer dans le chronotope initial (la chambre d'hôtel où Wahab écoute la cassette). Cette mère qu'il n'a jamais connue, lui explique alors que c'était son choix à elle de garder l'enfant, même si elle savait que c'était « soit l'enfant, soit la mère ». Ce passage est crucial puisqu'il lève le voile sur le mensonge de toute la famille qui accusait le père d'être la cause de la mort de Jeanne. Or la mer libanaise, appelant Wahab à enfreindre les frontières de son espace-temps d'origine, est à la source de cette découverte. Dans cette scène, le passage du seuil viole la séparation spatiale mais permet, par cette double superposition, d'ajouter les deux charges connotatives de deux chronotopes.

La quête identitaire se fait donc par une effraction permanente du chronotope, une omniprésence des non-lieux et des lieux de passage, des temps préexistant à la naissance des personnages, et des temps parallèles dans lesquels différentes temporalités essentielles à la transfiguration de l'individu sont réévaluées. Usant de techniques diverses, les deux médiums déroulent une variété de moyens pour mettre en scène une hétérochronotopie non seulement essentielle pour la structure et les transitions, mais aussi révélatrice de sens.

RÉACTIONS DES PERSONAGES

Pourtant, tous les personnages ne sont pas égaux pour comprendre ces passages étonnants. En effet, si ils peuvent parfois se voir eux-mêmes, ils sont la plupart du temps aveugles à la présence d'un autre chronotope que le leur. Ainsi, alors que Jeanne voit son fils arriver sur le

[18] Dans ce passage, Wahab accepte l'élément fantastique, s'il en est un. Dans le genre fantastique, les personnages ont en effet le choix de l'accepter ou de le refuser, ce qui serait représenté par un mouvement de recul ou par la fermeture du passage (ici la porte).

littoral pendant la séquence de photographie, le père cherche à comprendre ce qu'elle regarde avec tant d'insistance. Lui répondant « tu ne comprendrais pas », Jeanne va néanmoins quitter périodiquement son chronotope pour aller expliquer à son fils, assis dans la chambre d'hôtel, ce qui s'est réellement passé. En évaluant les diverses réactions des personnages, cette étude permettra de faire des remarques sur la métafiction, démarche qui n'est pas étrangère aux récits introspectifs et autofictifs.

Véritable métafiction en train de se faire au gré des tirades des comédiens, *Littoral* est littéralement subjugué par ce tiraillement des personnages entre ce qui est « possible » et ce qui ne l'est pas. Ainsi, quand Wilfrid voit pour la première fois son père mort, il est outragé :

> **Acte 11 – Apparition.**
> LE PÈRE. Wilfrid.
> WILFRID. Papa ?
> LE PÈRE. Je ne veux pas t'effrayer, te faire peur !
> WILFRID. Non mais là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je rêve pas là, je suis éveillé, je rêve pas !
> LE PÈRE. Mais non tu rêves pas.
> WILFRID. Ben alors qu'est-ce que tu fais là ?
> LE PÈRE. Ben quoi qu'est-ce que je fais là ?
> WILFRID. Je veux dire t'es mort, t'es mort, non ? T'es mort ?
> LE PÈRE. Tu compliques toujours tout !
> WILFRID. Non mais je rêve ! Je rêve !
> LE PÈRE. Mais pourquoi tu t'énerves ?
> WILFRID. Mais t'es mort, c'est pour ça que je m'énerve !
> LE PÈRE. Mais il n'y a pas lieu de s'énerver. Je suis mort, je suis mort et alors, c'est pas la fin du monde. La preuve, je suis ici, avec toi, on est là tous les deux et on est ensemble et c'est bien. Et c'est tout.
> WILFRID. Mais c'est pas normal. C'est pas normal !
> LE PÈRE. Quoi ça, c'est pas normal !
> WILFRID. Mais enfin que tu sois ici, tranquillement avec moi ! Les morts c'est les morts et les vivants, c'est les vivants. Mais toi, mort, avec moi, vivant, c'est pas normal (*Littoral,* 49-50).

Lors de cette scène d'« apparition », intrinsèquement hétérochronotopique, le père explique à Wilfrid qu'il ne rêve pas et qu'il devra accepter la compagnie d'un cadavre en putréfaction pendant toute la pièce. Cette scène est particulière en ce qu'elle est l'unique exemple de l'incompréhension de Wilfrid. Il accepte en effet les interventions

répétées du chevalier Guiromelan, un rêve[19] qui tue de son épée les impies appartenant à un autre chronotope. Personne ne s'inquiète que Guiromelan se mette à converser avec le père mort car, comme le fait reconnaître ce dernier : « C'est vrai qu'un mort qui parle à un rêve, ce ne doit pas être très bruyant » (*Littoral,* 103). Différentes couches de l'expérience humaine (entre les mondes, par-delà la mort, intégrant l'imagination et lui donnant vie) se retrouvent donc superposées en un seul espace-temps (et cela, dans l'indifférence des personnages), ce qui rend d'autant plus notables leurs réactions.

C'est par la colère, sentiment structurant les pièces de W. Mouawad, que réagira l'oncle Émile, déplacé contre son gré de l'appartement de Wahab à la morgue :

> ONCLE ÉMILE. Et moi j'ai pas peur de le lui dire, pas peur du tout de dire tout haut la vérité ! Mais vous êtes où, là ?
> TANTE MARIE. Mais comment ça on est où ?
> TANTE LUCIE. Mais nous sommes au salon funéraire !
> ONCLE ÉMILE. Depuis quand on est au salon funéraire ?
> TANTE LUCIE. Mais depuis quelques instants, enfin…
> ONCLE ÉMILE. Écoutez ! Vous êtes peut-être au salon funéraire, mais moi, je n'y suis pas.
> ONCLE FRANÇOIS. Et tu es où, là ?
> ONCLE ÉMILE. Moi je suis encore à l'appartement de Wilfrid.
> ONCLE MICHEL. Mais qu'est-ce que tu fais là ?
> ONCLE ÉMILE. J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine et vous me dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire ! Mais moi j'ai pas fini, moi, j'en ai encore des choses à exprimer, bordel de merde ! Je suis dans l'appartement de Wilfrid et vous allez y rester avec moi jusqu'à ce que j'aie terminé.
> ONCLE FRANÇOIS. Arrête de nous faire chier et accepte comme tout le monde que maintenant, on est au salon funéraire !
> ONCLE ÉMILE. Pas question. On est dans l'appartement.
> TANTE MARIE. Enfin, Émile, sois raisonnable, tu le vois bien que tout le monde est d'accord pour dire qu'on est au salon funéraire, alors arrête !
> ONCLE ÉMILE. Mais j'avais pas fini de parler, moi !
> TANTE MARIE. Eh bien, tu finiras de parler au salon et puis c'est tout ! L'histoire est déjà assez compliquée comme ça pour ne pas la compliquer d'avantage ! (…)

[19] Mouawad a en effet souvent recours à cette métaphore du rêve de l'enfant, rêve que chacun doit combattre une fois devenu adulte. Son premier roman, *Visage Retrouvé* (2002) est par exemple structuré autour de l'affrontement du protagoniste et de son rêve, la femme aux membres de bois.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

WILFRID. Alors qu'est-ce qu'on fait ? On est où là ? À l'appartement ou au salon funéraire ?
ONCLE ÉMILE. Ce que vous pouvez être chiants !
TANTE MARIE. Allez, Émile, dis-le qu'on puisse avancer un peu.
ONCLE ÉMILE. Mais vous ne m'empêcherez pas de parler !
TANTE LUCIE. Mais non !
ONCLE ÉMILE. Bon alors voilà, on est au salon funéraire !
TOUS. Ha !
ONCLE MICHEL. À la bonne heure.
Acte 10 – Salon Funéraire (*Littoral,* 42-44)

La fin de cet acte s'étend sur plusieurs pages et constitue un long polylogue entre différentes instances qui ne reconnaissent pas le même chronotope, ou plutôt, entre l'ensemble des personnages et l'oncle Émile qui n'accepte pas d'être déplacé. Ce discours, purement métafictionnel, engendre une réflexion sur les rapports entretenus entre les personnages et l'auteur qui les ferait changer de chronotope à coup de didascalies. Ici, le récalcitrant oncle Émile est pourtant le seul à pouvoir valider le nouveau chronotope par la formule performative : « Voilà, on est au salon funéraire ! », ce qui est immédiatement agréé par les didascalies. Aucune réaction de ce genre n'apparaît dans le film où tout changement de chronotope, intrusion d'un lieu dans un autre ou retour des morts, ne semble étonner Wahab, encourageant plutôt ces moments de transgression spatiaux-temporels.

La dissension entre hypotexte et hyperfilm est identique dans *Borderline* : dans le film, soit les personnages ne se voient pas, soit il leur semble normal de se croiser. C'est le cas dans la scène où Kiki-adulte, malheureuse et pensive sur le pont où elle jouait enfant, se voit enfant en présence de son amie Céline (1h25'10"). C'est uniquement après les avoir regardées que l'adulte lance elle-même une boule de neige, comme pour les imiter, témoignant qu'elle a remarqué l'hétérochronotopie et que cette gaieté de l'enfance l'a inspirée. Dans le récit scriptural au contraire, c'est un contentement mêlé de peur que ressent Kiki-adolescente devant l'intrusion brutale d'un personnage issu d'un autre chronotope. Alors qu'elle couche avec une autre femme, blonde elle-aussi, l'adolescente refuse l'arrivée de son passé : « Mes nerfs vont craquer. C'est que j'ai vu une autre fille blonde dans la chambre. Mais plus petite. J'ai vu une petite fille blonde passer dans la chambre d'hôtel. Trois filles dans une chambre d'hôtel, c'est trop. C'est trop pour moi » (*Borderline,* 84). Dans ce passage, Kiki se révolte contre la présence de cette troisième femme blonde. Parfaitement absents des récits filmiques,

de telles réactions des personnages renforcent l'impression d'étrangeté due aux més-utilisations des chronotopes. Il reste cependant étonnant que les réalisateurs aient laissé de côté cette dernière manière de jouer avec l'hétérochronotopie, à l'instar des hypotextes.

CONCLUSION

Outil de cohésion et de critique littéraire, le découpage chronotopique donne aux récits de l'identitaire consistance et liaison. Les tropes littéraires trouvent leur transposition à l'écran, que ce soit par les chronotopes du seuil ou du pont, liens entre différents mondes. Compte tenu de la donnée introspective de ces récits, auteurs et réalisateurs semblent d'accord pour transgresser ce qui était autrefois unité de l'espace-temps, et prennent plaisir à multiplier, dans des « zones de mémoire hybride »[20], les interprétations d'événements passés ainsi que la linéarité des récits. L'hétérochronopie fonctionne ainsi de deux manières opposées : parfois, il s'agit d'un mouvement de conjonction chronotopique, d'autres fois, d'une disjonction franche, occasionnant un déséquilibre qui menace le sens fixe. Comme l'exprime W. Mouawad dans *Puzzle, racines et rhizomes*, la donnée identitaire tient avant tout au déploiement, en partant d'une même racine, de différents rhizomes. Relevant de l'impossible, du flou voire de l'inimaginable, l'hétérochronotopie se cantonne heureusement aux frontières de l'art car :

> Si, par le plus grand des hasards,
> par exemple au sortir d'un brouillard épais,
> un homme croisait sur son chemin
> l'enfant qu'il avait été
> et si tous deux se reconnaissaient comme tel
> alors, inévitablement, les deux s'écrouleraient
> la face la première contre le sol
> l'homme de désespoir et l'enfant de frayeur. (16)

[20] Pour reprendre le terme de Walkers dans *Westerns : Films Through History,* cité par M. Flanagan dans *Bakhtine and the Movie*, 120.

Ouvrages cités

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

BIRON, Michel ; DUMONT, Françoise ; NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth (eds.) 2007. *Histoire de la Littérature québécoise*. Montréal : Boréal.

BUCKLAND, Warren (ed.). 2009. *Puzzle Films – Complexe Storytelling in Contemporary Cinéma*. Malden : Wiley-Blackwell.

CHARLEBOIS, Lyne ; LABRÈCHE, Marie-Sissi. 2008. *Borderline*. Montréal : TVA film.

FLANAGAN, Martin. 2009. *Bakhtine and the Movie – New Ways of Understanding Hollywood Film*. New York : Palgrave MacMillan.

GAUDREAULT, André. 1988. *Du Littéraire au filmique – Système du récit*. Paris : Méridiens Klincksieck.

HAREL, Simon (dir.) 1991. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Québec : XYZ.

HESSELBERTH, Pepita. 2014. *Cinematic Chronotopes – Here, Now, Me*. New York : Bloomsburry.

LABRÈCHE, Marie-Sissi. 2000. *La Brèche*. Montréal : Boréal.

----. 2003. *Borderline*. Montréal : Boréal.

LEPAGE, Pascale. 2011. *L'effarement du réel – Étude des lieux de tension entre réalité et fiction dans les récits de Marie-Sissi Labrèche et d'Annie Ernaux*. Université Laval (mémoire).

MOUAWAD, Wajdi. 1999. *Littoral*. Arles : Actes Sud.

----. 2005. *Littoral*. Montréal : TVA Films.

----. 2009. *Le sang des promesses – Puzzle, Racines et rhizomes*. Paris : Actes Sud.

SMETHURST, Paul. 2000. *The Postmodern Chronotope – Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam : Rodopi.

STAM, Robert ; RAENGO, Alessandra (eds.). 2004. *A Companion to Literature and Film*. Malden : Blackwell.

----. 2005. *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden : Blackwell.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Le chronotope de l'enfermement dans *Un Dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau

Alexandra Roch
Université des Antilles (Martinique)

RÉSUMÉ

Le titre du roman du martiniquais Patrick Chamoiseau *Un dimanche au cachot* renvoie explicitement à la dimension temporelle et spatiale du chronotope. Car, selon le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine (1978 : 237), le chronotope est : « La fusion des indices spatiaux-temporels en un tout intelligible et concret ».

Dans ce récit, il est question d'un cachot colonial, placé sur l'habitation Gaschette en Martinique, un espace qui s'inscrit directement dans le temps et qui est lié à l'époque esclavagiste. Ce monument évoque une mémoire collective martiniquaise et caribéenne blessée qui n'arrive pas à se défaire de cette page traumatisante de l'esclavage.

Chamoiseau interroge donc à travers le chronotope, la thématique de l'enfermement : spatial, physique, mental dans la redéfinition d'une identité caribéenne.

Si à première vue le cachot peut faire référence à un lieu contraignant, terrorisant, il peut être à la fois un espace protecteur dans lequel l'asservi parvient à résister à la politique coloniale.

Il paraît intéressant d'analyser la perception dramatique de l'enfermement puis la fonction cathartique du chronotope de l'enfermement. Enfin, nous verrons que l'espace et le temps dans le roman conduit à une esthétique d'écriture déjouant la norme dominante.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

INTRODUCTION

Dans *Esthétique et théorie du roman*, le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine offre une nouvelle approche analytique au genre romanesque : le chronotope. Il propose une étude indissociable du temps et de l'espace dans le récit :

> Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatio-temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, au sujet de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. (Bakhtine, 1978 : 237)

Cette condensation du temps et de l'espace est notable dès le titre du roman de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*. D'entrée de jeu, Chamoiseau entraîne le lecteur dans cette dimension spatiale et temporelle qui articule le récit autour de l'espace clos du cachot colonial et de la blès[1] qu'il symbolise.

Un dimanche au cachot est un roman publié en 2007 aux éditions Gallimard qui narre la rencontre de Patrick Chamoiseau personnage et écrivain avec le vestige d'un cachot colonial situé sur l'habitation Gaschette au Robert en Martinique. Cette rencontre entre l'homme et le cachot jette le lecteur dans la période de l'esclavage de l'espace insulaire. Cette remontée historique par le biais de la trace-mémoire[2], expression empruntée à Chamoiseau, permet une sorte d'exorcisme de cette page historique.

Dans le roman, Patrick Chamoiseau explore le chronotope à travers le cachot colonial, espace qui s'inscrit dans le temps et qui est directement lié à l'époque esclavagiste. Ce vestige évoque une mémoire collective martiniquaise et caribéenne blessée qui n'arrive pas à se défaire de cette histoire traumatisante de l'esclavage. À ce propos, la chercheuse martiniquaise Patricia Donatien-Yssa atteste de cette souffrance en déclarant dans son article « Le bourreau, une victime annoncée » qui illustre, entre autres, le fonctionnement de la société coloniale : « La

[1] « Une affection qui irait d'une mélancolie sans conséquence sur le corps à une pathologie psychosomatique grave qui altérerait la santé mentale et physique » (Donatien-Yssa, 2005 : 16).

[2] « C'est un espace oublié par l'histoire et par la mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées et tend à les preserver » (Chamoiseau, 1994 : 16).

négation de l'humanité est un des principes de base de la doctrine colonialiste » (2005 : 348). C'est ainsi que le système colonial est à l'origine de nombreux espaces d'enfermement qui fait naître chez le colonisé des sentiments d'inexistence et d'inhumanité.

C'est d'ailleurs, cette notion d'enfermement spatial, physique et psychique que Chamoiseau interroge à travers le chronotope dans *Un dimanche au cachot*. Dans ce roman, Chamoiseau rend compte de l'authenticité des sentiments engendrés par l'enfermement mais aussi de la liberté dont les personnages et l'écrivain font usage. La représentation du personnage de Caroline, jeune fille recueillie à la Sainte Famille[3], témoigne de la persistance de l'histoire coloniale au 21ème siècle et de la souffrance qu'elle continue à engendrer. Le chronotope agit également dans ce roman postcolonial comme une résistance qui pousse l'auteur à rompre avec le genre romanesque occidental. Le chercheur Paul Smethurst développe cette transgression de l'espace-temps qu'il nomme *The Postmodern Chronotope* (2000). Smethurst souligne cette nouvelle analyse du chronotope dans le roman postmoderne et postcolonial qu'il présente ainsi :

> A chronotope is a time-space in which the conscious mind frames and organizes the real, but it can also be the time-space where it disorganizes and re-presents the real. In postmodern novelistic chronotopes, history slips its auchor, the fixed pole moves and the backcloath shifts, and so the play or representation extends from the fictional into historical. (Smethurst, 2000 : 5)

Ainsi, dans le roman de Chamoiseau, si à première vue le cachot fait référence à un lieu contraignant, terrorisant, il peut aussi incarner un espace protecteur dans lequel l'asservi parvient à résister et à se recréer socialement, culturellement.

Cet article propose une étude de l'espace-temps de l'enfermement dans *Un dimanche au cachot*. Dans un premier temps, il conviendra d'étudier les espaces d'enfermement dans le roman à travers la notion de blès puis nous analyserons la fonction cathartique de l'enfermement. Enfin, nous verrons que l'espace et le temps conduisent à une esthétique d'écriture déjouant la norme dominante occidentale.

[3] Association qui « recueille sous mandat de justice, parfois des orphelins, mais souvent des enfants blessés ou mis en danger par des parents calamiteux » (*Un dimanche*, 19).

I. L'ENFERMEMENT DANS LE ROMAN

Dans le roman postcolonial, le temps et l'espace sont des éléments révélateurs intimement liés aux personnages et à leurs actions. L'analyse du temps et de l'espace dans *Un dimanche au cachot* constitue la vision propre de l'écrivain Patrick Chamoiseau de son île natale. C'est d'ailleurs ce que souligne Patricia Donatien-Yssa dans ce qu'elle identifie comme « les fonctions du chronotope de la blès » :

> Le chronotope a pour objet de représenter de manière cohérente un monde déterminé dans une approche contemporaine qui tient compte à la fois de données spatiales et temporelles, sans négliger le développement historique et les formes culturelles en jeu. […]Le chronotope postcolonial vise donc à isoler les conditions spatio-temporelles, historiques et culturelles qui ont permis l'émergence du roman postcolonial. (Donatien-Yssa, 2007 : 36)

Les différentes descriptions que Chamoiseau offre de son île natale en font un lieu d'enfermement. En effet, l'île de la Martinique représente un espace clos ; entouré d'eau, aucune échappatoire n'est possible si ce n'est par les voies maritimes ou aériennes, comme le dit Chamoiseau : « *on est planté en soi sans échappé possible* » (*Un dimanche*, 21). Dès les premières lignes du roman, l'écrivain mentionne la captivité insulaire de ses habitants qui se fait particulièrement ressentir le dimanche ; ce jour de non-activités paraît interminable et difficile à combler :

> Dimanche après dimanche, sans rémission aucune, la salsa devenait l'âme des postes de radio. Elle hantait les maisons hébétées, latinisait la ville, livrée aux chiens galeux. Les rues se contemplaient elles-mêmes dans le vide du dimanche. Leur tristesse avalait la salsa qui l'avalait aussi, et m'avalait avec. (*Un dimanche*, 22).

À ce sujet, la chercheuse Stéphanie Sylvestre dénonce l'enfermement dû à l'insularité en affirmant : « Il est intéressant de constater comment l'insularité martiniquaise ou guadeloupéenne peut être vécue comme une prison dont l'océan serait le gardien ». (Sylvestre, 2008 : 132)

Toutefois, l'enfermement dont fait mention Chamoiseau va au-delà d'un espace physique, d'un espace clos, d'un sentiment d'ennui ou de solitude lié à l'exigüité d'un territoire.

Tout au long du récit, Chamoiseau met l'accent sur un paysage martiniquais enfoui dans un temps passé, celui de la douleur, de la torture, de l'histoire de la colonisation et de l'esclavage. En effet, le temps et l'espace sont des lieux d'intersection chaotiques où la blès est présente de façon virulente créant des zones d'enfermement.

La blès serait avant tout une maladie qui touche essentiellement les enfants ayant subi un traumatisme : chutes, coups, efforts violents. Elle représente une véritable souffrance qui ne peut être diagnostiqué par le médecin mais par le guérisseur.

Dans son analyse du roman de Jamaïca Kincaid, Patricia Donatien-Yssa, chercheuse martiniquaise identifie la blès comme une maladie qui toucherait les sociétés coloniales. La blès se définit comme :

> [un] syndrome [qui] serait apparu dans la Caraïbe dans les populations ayant subi successivement la déportation, l'esclavage et la colonisation. Il découlerait d'un traumatisme fondamental généré par les régimes déstructurants et annihilants de l'esclavage et du système colonial, et par le carcan de souffrance et de déni de soi imposé à chaque individu. La blès serait donc la conséquence de siècles d'un renoncement et d'un refoulement infligés à eux-mêmes par les individus prisonniers de ces systèmes, dans le but de survivre. (Donatien- Yssa, 2007 : 16)

La problématique de la blès dans *Un Dimanche au Cachot* est en relation avec l'identité martiniquaise que l'écrivain expose sans état d'âme à travers une allégorie : « quoi qu'être oiseau si le jour ne s'ouvre pas ? Et quoi que le jour si l'oiseau ne vole pas ? … Offrant ses yeux à la pénombre, elle bredouille encore : …mais quoi, qui ne va pas ?... » (*Un dimanche*, 18-19). Ces quelques lignes inscrivent la narration qui nous est contée dans un espace où les personnages et la population martiniquaise sont enfermés dans l'Histoire et leur histoire. C'est par le récit de Caroline,« fillette insolite. Fille de parents poly-toxicomane […qui] ne parvient pas à s'acclimater, […] fuit les autres enfants. Boude les activités. Ne parle pas ou très peu. Ne sait ni rire, ni sourire, ni pleurer » (*Un dimanche,* 20) que le narrateur présente la société martiniquaise et ses problèmes. Cette histoire est celle de toute une île marquée par le passé historique qui se cristallise dans la nature, dans l'esprit, dans le corps qui plonge le lecteur dans la confrontation de la population martiniquaise avec sa terre, son moi et sa blès. L'écrivain mentionne cette empreinte historique chez le sujet colonisé en disant :

> Toute catastrophe nous plante dans une tragédie qui peut s'impressionner à chacune de nos fibres. Toute catastrophe peut s'immobiliser et rester fixe en soi, comme une photographie, ou comme ce monde qui change, qui bouleverse et déroute. Ce monde fixe en nous comme une pierre et que nous habitons autant qu'il nous habite. (*Un dimanche*, 330)

Installé sur une ancienne habitation, Chamoiseau définit le cadre de la Sainte Famille comme un espace dialectique où se conjugue beauté et laideur, modernité et historicité, passé et présent. À ce propos, il déclare « dans la beauté du lieu, sous l'éclat de la pluie, je perçois le terrible

palimpseste » (*Un dimanche*, 32). La dénomination de palimpseste fait preuve de la présence de l'histoire à une époque contemporaine comme une plaie ouverte qui se ravive au contact de monuments ou de la nature : « les manguiers sont de vieilles personnes. Ils épinglent l'endroit comme des gardiens qui auraient oublié en quoi consiste leur tâche. Derrière eux, s'étale un vieux ciel grisaillé où se reflète leur âme » (*Un dimanche*, 34).

Le palimpseste est un manuscrit constitué d'un parchemin déjà utilisé dont on a fait disparaître les inscriptions pour pouvoir y écrire de nouveau. La destruction de l'habitation sucrerie en la reconstruction d'un centre d'accueil pour enfants en difficulté laisse ce lieu perméable. En effet, ce lieu, Gaschette, garde l'histoire de traces anciennes qui ne restent pas sans conséquences. Encerclé de murs où le déplacement est quasi impossible, le cachot colonial est parcouru par L'Oubliée, par Caroline ou encore Chamoiseau à travers leurs cinq sens, avec les yeux, les mains, la bouche, les oreilles, le nez. Ils explorent ce lieu comme une relecture de la colonisation :

> [Caroline] regardait les pierres obscures avec l'air de déchiffrer un texte. Je réalisai que les parois n'étaient pas si ténébreuses que cela ; elles étaient labourées de traces qu'un mystère avait pâlies. Certaines se mélangeaient pour suggérer des graffitis à moitié effacés. […] Elle avait gratté les parois. Elle avait décroché des stalactites de fougères sèches et de toiles d'araignée, soulevé des plaques de mousse humide… les pierres en certains points exposaient une vieille peau de dragon. Et je vis une griffure. *Des griffures !* Partout. Comme des traînées hurlantes. (*Un dimanche*, 239)

En ce sens, les arbres, le ciel, le cachot, les ruines sont autant d'éléments qui délimitent la blès et l'enfermement qui l'accompagne. Car, ces différents lieux qui racontent l'horreur de la colonisation permettent d'expliquer la profonde morosité qu'éprouve le négrillon dans sa totalité. Cellule, étroite et obscure, le cachot servait à punir les esclaves indisciplinés ; Chamoiseau développe d'ailleurs autour de cet espace un trope inquiétant :

> Les cachots effrayants servaient aux Maîtres-békés à briser leurs esclaves. Ils y jetaient un quelconque indocile qui devenait, alors l'exemple à ne pas suivre durant les mois d'une agonie. Dans l'estomac des pierres, l'exemple s'en allait au chemin des souffrances. Il *endurait*, comme l'aurait dit Faulkner. Il finissait en cendre de folie ou s'achevait lui-même. Cela figeait les sangs sur des lieux à la ronde, semant l'obéissance dans les Habitations. (*Un dimanche*, 42)

Ainsi, l'environnement insulaire semble être en collision avec le temps qui impacte l'esprit et le corps des martiniquais. C'est donc en termes

d'hommes et de femmes en blès que l'écrivain identifie les personnages du récit comme Caroline et Chamoiseau porteurs de dommages physiques, psychiques et sociaux de l'esclavage et de la colonisation ; une souffrance et un mal être qui perdurent et influencent l'identité martiniquaise.

II. FONCTION CATHARTIQUE DE L'ENFERMEMENT

L'environnement dépeint dans le roman est souvent en relation avec la violente histoire de la colonisation. Derrière le tableau idyllique que peut offrir le paysage martiniquais avec « les ombres et les lumières [qui] se jouent au même endroit » (*Un dimanche*, 25). Pourtant c'est en contact avec cette cellule sombre, étroite et obscure que la catharsis de Caroline opère.

La catharsis se définit comme « l'action correspondant à nettoyer, purifier, purger […] la katharsis lie la purification à la séparation et la purge tant dans le domaine religieux, politique que médical » (Vives, 2010).

Accompagnée de ses douleurs et de sa souffrance, Caroline est en parfaite osmose avec le cachot. Selon le narrateur, Caroline y éprouve un sentiment de réconfort et de bien-être :

> La fillette, elle, s'y réfugie des heures durant sans craindre la nuit. Quand elle s'y trouve, on la trouve sereine, me dit Sylvain, comme si cette ruine lui procurait un bénéfice immense. Si on l'en sort elle redevient diablesse, soudée sur un désastre intime, parfois très agressive. (*Un dimanche*, 30)

La relation que Caroline entretient avec ce cachot est très intime, tout son corps habite cet espace comme cet espace l'habite. Ainsi, Caroline identifie sa souffrance et son mal-être à ce cachot avec lequel elle noue un dialogue muet expérimenté par le toucher, la vue et le goût.

> […] la conscience déraillée de l'enfant a transformé cette série de traumatismes en un flux de douleur qu'elle ne peut plus retravailler. Il n'y a pas d'émergence dans sa vie, rien qui fasse évènement, rien qui donne du relief à un quelconque réel. […] Elle n'existe pas pour elle-même, ou alors elle existe sans pouvoir donner à cette sensation douloureuse la moindre signifiance. C'est pourquoi elle se sent si à l'aise dans ce cachot, qui annule tout et qui dans cette annulation même l'apaise, l'installe peut être dans une cohérence… sa blessure a rejoint les blessures du cachot et elle y est prise comme dans les soies visqueuses d'une toile d'araignée. (*Un dimanche,* 131)

Dans ce cachot, lieu de torture, sombre, Caroline parvient peu à peu à se libérer de cette souffrance et de la douleur qu'elle éprouve. Par le biais

de ce cachot, la jeune fille extériorise sa blès. À l'intérieur de la cellule étroite, ce qui s'opère, ce n'est pas uniquement l'exorcisme de Caroline, mais celui de toute une île qui se refuse à faire face à une histoire traumatisante. Au début du roman, la ruine du cachot est la représentation vivante de la mort pour le personnage de Chamoiseau, le narrateur identifie d'ailleurs ce lieu comme létal : « ceux qui en sortirent, sous une faveur du maître, ne purent jamais se redresser l'échine et donnèrent l'impression d'y demeurer encore. Ils moururent tantôt, Yeux béants, consumés du dedans, recroquevillés dans la fosse à païens » (*Un dimanche,* 89). En ce sens, le voyage de l'éducateur dans ce lieu morbide se fait dans la peur et dans l'angoisse. Les diverses histoires racontées à la jeune fille, le tâtonnement du portable toutes les trois secondes sont autant de signes qui reflètent l'inquiétude et de la crainte de Chamoiseau- éducateur engendrées par sa blès. Dans cet espace, Chamoiseau est soumis à l'étroitesse du lieu et aussi du temps exerçant sur le personnage un pouvoir tyrannique. L'éducateur atteste de cette difficulté à survivre dans un tel milieu : « La chose est invincible mais il faut le savoir pour s'opposer à elle. La chose est partout, fichée dans toutes les chairs. Son obscur habite et le jour et la nuit. Elle est close sans lever de bordure. » (*Un dimanche,* 103)

C'est ainsi que l'expérience cathartique consiste donc à guérir le mal par le mal. Il s'agit pour Chamoiseau comme Caroline de se retrouver face à l'objet de leur souffrance : l'histoire qui est matérialisée par le cachot. Une fois à l'intérieur de ce vestige colonial donc face à eux-mêmes et leur passé, les personnages sont plongés dans un bain d'émotions et de sentiments de peur, d'angoisse, et de tristesse qui étaient gardés jusque là à l'écart de la conscience. Cette situation favorise la dépossession du sujet face au traumatisme et donc la libération de l'âme. Le cachot devient ainsi l'élément d'exorcisme de cet emprisonnement temporel qui agit sur la psyché du colonisé. Dans cet espace clos, Patrick Chamoiseau-personnage fait l'expérience de cette liberté intérieure que vit L'Oubliée. L'enfermement physique dans cette trace historique permet de purifier cette souffrance confinée dans ce lieu. À la fin du roman, Chamoiseau-personnage annonce :

> C'est étrange : je n'ai plus aucune envie de sortir. Je suis bien là, dans cette nuit moelleuse, avec sa chaleur, sa main qui me soutiennent. J'ai envie d'éteindre mon portable. Même l'idée du roman que je porte en souffrance ne m'enlève pas à cet engourdissement. (*Un dimanche*, 329)

Si l'on se penche sur les propos du psychanalyste colombien Alvaro Escobar Molina dans son étude sur *L'enfermement*, ce lieu fermé conduit

la prisonnière à un dépassement de soi : « Ces espaces, ces bâtisses, nous amènent symboliquement et d'une façon passive vers les univers critiques et vers la régression avec une centration sur soi, le passé, la faute, les origines » (Molina, 1989 : 54). Chamoiseau dépeint ce dépassement de soi comme un long chemin périlleux parsemé d'embuches qui s'accompagne de moments de doutes, de nostalgie et de souffrances. Il s'agit d'une compétition entre le « je » et le « moi » qui retransmet la force mentale du personnage à surmonter ses propres limites.

III. L'ÉCRITURE DU CHRONOTOPE

Le chronotope de l'enfermement a pour fonction de textualiser le phénomène historique de la colonisation et les maladies psychosomatiques comme la blès. En somme, l'écriture de l'enfermement envisage de dire ce que la chercheuse Valeria Liljesthrom identifie comme l'indicible.

L'indicible correspond à ce qu'on ne peut exprimer la souffrance, les horreurs. Dans le cas du roman *Un dimanche au cachot,* l'indicible fait allusion à la déshumanisation de l'homme noir pendant la colonisation. Cette expérience pourrait être catégorisée comme une réalité indicible, incommunicable et qui serait apte à rester sous silence tant l'homme est incapable de dire la souffrance. Selon Liljesthrom, l'indicibilité d'un évènement se détermine selon trois axes : « l'opacité du réel et l'inadéquation du langage, poussées à l'extrême par le caractère violent, douloureux et insaisissable de l'expérience à décrire, aussi bien que la dimension pragmatique du discours envisagée à partir des « lois sociales du dicible » et du recevable, mises en péril, à leur tour, par la teneur du propos » (Liljesthrom, 2015 : 65).

Après tout, l'indicible est le propre même de la littérature postcoloniale dont fait partie l'œuvre de Chamoiseau. L'écrivain expose ouvertement à son lecteur la difficulté à dire l'indicible : « comment oublier ces élucubrations et mettre cela en spirale romanesque ? Comment dire de tout cela ce que seul un roman peut en dire ? » (*Un dimanche,* 31). C'est donc en rejetant l'esthétique littéraire occidentale que l'écrivain retranscrit l'histoire de « cette enfant qui a vécu tous les cercles de l'enfer » (*Un dimanche*, 130) et le récit de « L'Oubliée » sur l'habitation Gaschette. D'ailleurs, la chercheuse française Jacqueline Bardolph précise dans son essai *Études postcoloniales et littérature* que le

roman postcolonial propose « un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale. Les œuvres sont alors étudiées en ce qu'elles réfutent, résistent, proposent un contre-discours » (Bardolph, 2002 : 11). C'est donc dans un récit enchâssé que Chamoiseau expérimente l'indicible. Chamoiseau « va conjuguer les histoires, brouiller les repères spatio-temporels, métamorphoser et dédoubler les personnages, donnant lieu à une cohabitation interactive d'univers fictifs où tout s'entremêle : récits, genres, voix, effets de réel, rêve et fantastique » (Liljesthrom, 2015 : 66). L'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau choisit dans *Un dimanche au cachot* « des modes d'écriture désignés par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu'ils se sont affirmés dans la culture concernée » (Moura, 2001 : 151). Ainsi, à la lecture du roman, le lecteur remarque que le récit s'inscrit dans une dynamique du mouvement. Il ne s'agit pas d'une simple narration qui suit un schéma narratif classique. Gérard Genette mentionne à ce propos que la structure initiale du récit « désigne la succession d'évènements réels ou fictifs, qui fait l'objet de ce discours, et leurs diverses relation d'enchainement, d'opposition, de répétition ». (Genette, 1972 : 71). En ce sens, la narration de Patrick Chamoiseau participe au renouvellement du genre romanesque occidental qui s'inscrit dans une écriture transgressive.

Transgresser c'est enfreindre la loi, outrepasser une norme et s'inscrire dans une déviance.

En effet, la transgression dans la littérature caribéenne implique une nouvelle attitude face à l'écriture et une nouvelle posture de l'écrivain qui se manifeste par une fracture canonicale du roman traditionnel. L'écrivain fait usage du chronotope postmoderne comme structure narrative transgressive.

Afin de se libérer de cette forme d'enfermement et de la blès provoquées par l'histoire, Chamoiseau choisit de puiser sa source dans l'île de la Martinique. Le dualisme auquel renvoient les lieux clos c'est-à-dire intérieur et extérieur, l'écrivain retranscrit dans les structures narratives le dedans et le dehors. Influencé également par l'isolement que représentent la Martinique et le cachot colonial, l'écrivain développe dans son roman une esthétique de la transgression. Pour se faire, il se recentre sur le « dedans » de son île c'est-à-dire son histoire, son vécu ainsi que sa propre intimité, son expérience qu'il offre dans cette écriture.

C'est ainsi que l'œuvre n'est plus linéaire mais participe à un

mouvement perpétuel où se mélange passé et présent, réel et fictif, modernité et historicité. Il n'y a pas de fil conducteur, si ce n'est le personnage de Caroline incarnation de L'Oubliée. Le lecteur voyage de ligne en ligne, de page en page, de chapitre en chapitre ; voyage qui le conduit à travers l'histoire de la Martinique. Il ne s'agit pas dans ce contexte d'un simple survol historique mais de l'exploration et de la découverte des lieux et des histoires cachés, oubliés voire méconnus.

Dans *Un dimanche au cachot,* la réécriture de l'histoire se fait par une mise en abyme. Ainsi, Caroline devient L'Oubliée dans ce cachot. Jeune fille et esclave maltraitée derrière laquelle se dessine une Martinique victime de la colonisation. Chamoiseau joue donc des allers et retours entre passé et présent. Le principe du mouvement qui se dessine dans l'œuvre conduit à une écriture transgressive. Dechaufour explique dans l'étude du marronnage dans le théâtre de Kossi Efoui :

> Ce n'est pas le passé qui habite notre mémoire mais c'est tout ce qui fait ce présent c'est-à-dire un mouvement d'aller-retour entre le passé et l'avenir. Et c'est au cœur de ce mouvement que s'inscrit la construction identitaire […], dans le va et vient entre ce qui n'est plus mais qui n'est pas mort et ce qui est à venir mais qui naît maintenant. (Dechaufour, 2011 : 91-92)

Par ailleurs, le chronotope de l'enfermement a pour mission de délivrer la parole de ces lieux cloisonnés. Le roman « convoque un espace-temps mythique en creusant les strates de l'histoire pour redonner la parole à ces identités ensevelies qu'on piétine sans se rendre compte » (Dechaufour, 2011 : 88). Paul Smethurst atteste cette idée puisque selon ces propos « le roman postmoderne a tendance à mettre en lumière les espaces réduits au silence »[4]. Par l'écriture de l'enfermement, l'écrivain dégage ces espaces clos de leur fardeau. D'ailleurs, le narrateur mentionne cette libération à la fin du roman :

> Devant le petit édifice, Sylvain me forçait à raconter aux enfants l'histoire de L'Oubliée ; son Dimanche au cachot. Ce qui les effrayait et qui les ravissait. Ce qui les amenait à regarder ces vieilles pierres autrement. Je prétendis qu'ils pouvaient les toucher car le maçon franc les avait libérées de leur terrible pacte et qu'elles n'étaient que des traces-mémoires. (*Un dimanche*, 345)

Par le biais de son écriture, Chamoiseau se fait le porte parole de ceux qui n'ont point de voix. En effet, la retranscription de l'histoire de L'Oubliée et de Caroline dans le cachot constitue une manière de faire acte de mémoire et de rendre hommage à ces victimes.

[4] Ma traduction : « The postmodern novel also tends to highlight the silent spaces ». (Smethurst, 2000 : 230).

CONCLUSION

L'analyse du chronotope de l'enfermement dans *Un dimanche au cachot*, permet de rendre compte de la réalité de l'île de la Martinique : espace comprimé dans un temps passé et dans sa blès. Cette situation, en premier lieu, renvoie à une dimension tragique et dramatique de l'espace. Toutefois, Patrick Chamoiseau dépasse le statut de victime que provoque le cachot en ayant recours à une expérience cathartique qui conduit à la libération de l'opprimé. L'écrivain transforme l'impact de l'enfermement en libération de l'être et de son histoire. L'espace clos devient un abri, un refuge autre aussi bien pour Caroline que pour Chamoiseau-personnage où opère « L'exorcisme de la blès »[5]. En voyant Caroline, Chamoiseau-éducateur déclare : « Je vis qu'il y avait en fin quelqu'un dans son regard. Cette chose ancienne l'éveillait. Toute cette construction l'éveillait. L'enfant ignorait la nature de cet abri de pierres mais y trouvait une renaissance. » (*Un dimanche*, 41) En ce sens, Chamoiseau n'entend pas l'enfermement comme une totale négation de l'être humain. Ainsi, le chronotope de l'enfermement intervient dans *Un dimanche au cachot*, comme une résistance et une lutte contre l'oppression coloniale. Par ailleurs, le chronotope de l'enfermement apporte un éclairage sur le travail du traumatisé face à son cachot. C'est d'ailleurs ce que le chercheur Alvaro Escobar Molina évoque dans la fonction du roman postcolonial à travers la libération de la parole subalterne. Il s'agit pour l'écrivain caribéen de se faire le représentant de ces assujettis et de dire :

> [La] parole enfouie, gelée qui n'a pas de mots, pas de place dans le sens : accepter de dire, trouver comment dire l'indicible, c'est aussi trouver quelqu'un qui l'entende, le comprenne, l'exprime, le fasse comprendre. Et pour le faire, il fallait trouver des mots, un vocabulaire, créer un style, produire une écriture qui dise son objet. (Escobar Molina, 1989 : XIX)

[5] Titre de l'étude de Patricia Donatien-Yssa sur la blès.

Ouvrages cités

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris : Gallimard.

BARDOLPH, Jacqueline. 2002. *Études Postcoloniales et littérature*. Paris : Unichamp-Essentiel.

CHAMOISEAU, Patrick. 2007. *Un Dimanche au cachot*. Paris : Gallimard, coll. « folio ».

CHAMOISEAU, Patrick. 1994. *Traces-mémoires au Bagne*. Paris : Caisse nationale des monuments historiques et des sites.

DECHAUFOUR, Pénélope. 2011. « La poétique du mouvement dans Io (*Tragédie*) de Kossi Efoui ». Sylvie Chalaye (dir.). *Le Théatre de Kossi Efoui : Une poétique du marronnage*. Paris : L'Harmattan.

DONATIEN-YSSA, Patricia. 2005. « Le bourreau une victime annoncée ». Belrose M. Bertin-Elsabeth C. Mencé-Caster C. (dir.) *Penser l'entre deux*. Paris : éditions Le Manuscrit.

----. 2007. *L'exorcisme de la blès : vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère*. Paris : éditions Le Manuscrit.

ESCOBAR MOLINA, Alvaro. 1989. *L'enfermement*. Paris : éditions Klincksieck.

FOUCAULT, Michel.1993. *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard.

GAUVIN, Lise. « Lettres francophones – Un dimanche avec Patrick Chamoiseau. » *Le Devoir* (9 février 2008). http://www.ledevoir.com/culture/livres/175378/lettres-francophones-un-dimanche-avec-patrick-chamoiseau.

GENETTE, Gérard. 1978. *Figures III*. Paris : Seuil.

LILJESTHROM, Valeria. 2015. *Poétique de l'indicible dans* Un dimanche au cachot *de Patrick Chamoiseau*. Québec : Université Laval, Mémoire.
http://www.google.ca/url ?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&ved=0CC8QFjACOAo&url=http%3A%2F%2Fwww.theses.ulaval.ca%2F2015%2F31261%2F31261.pdf&ei=A6QvVfXnE6a1sQSyuIH4Bw&usg=AFQjCNFf2Ds6id2kvVpaOwoZYUlFukHe-Q&sig2=i2dhLcRtI-vWiCH7XWMBPA&bvm=bv.91071109,d.cWc

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

MOURA, Jean-Marc. [c1999] 2013. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Manuels ».

OUTAGHZAFTE – EL MAGROUTI, Fatima. 2007. « L'espace-temps carcéral : vers une gestion temporelle des demandes des reclus », *Espace populations sociétés* [En ligne], 2007/2-3 | 2007, mis en ligne le 28 mai 2008, consulté le 29 avril 2014. URL : http://eps.revues.org/2246.

PENNETIER, Michel. 2007. « Un dimanche au cachot de Patrick Chamoiseau ». *Littératures* (15 décembre). http://www.madinin-art.net/un-dimanche-au-cachot-de-patrick-chamoiseau/

SMETHURST, Paul. 2000. *The Postmodern Chronotope : Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam : Rodopi.

SYLVESTRE, Stéphanie. 2008. *Insularité, Migration et au sein de la littérature et du cinéma antillais contemporains*. En ligne. 14/02/15. Http://books.google.com/books ?id=ZPJoeTmMEr4C&printsec =frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false.

VIVES, Jean-Michel. 2010 « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud ». En ligne. URL : www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm.

ZAPATA, Monica. 1999. *L'œuvre de Manuel Puig : Figures de l'enfermement*. Paris : L'Harmattan.

HORS-THÈME

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Enracinement et ouverture : une vision *ithyphallique* d'un métissage civilisationnel dans *Œuvre poétique* de Senghor

Abib Sene
Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal)

RÉSUMÉ

Récurrent dans ses écritures poétiques, le thème de l'amour identitaire constitue la toile de fond de cette analyse à travers laquelle nous nous évertuons à démontrer comment Senghor a transformé l'espace en un embellissement érotique pour y faire valoir un foyer fécond d'identités culturelles. En outre, étudier le lien intrinsèque entre acte de langage et paroles sensuelles articulées autour du corps de la femme pour mettre à nue la richesse culturelle de l'homme noir est aussi un objectif de cette réflexion.

INTRODUCTION

Du grec *érôs* qui renvoie au « désir amoureux », l'érotisme, par un canal oral, physique, et artistique, s'exprime dans l'expression d'une stimulation d'un désir sexuel. En effet, ce qui est évoqué ou reflété, se dissipe dans l'excitation langoureuse du lecteur, de l'auditeur ou de l'observateur, provoquant ainsi une imagination lascive, qui nous laisse parcourir, d'un œil analytique, le vers sybaritique du chantre de la femme africaine.

Pour conjurer le mal sorcier de la tragédie humaine, telle que vécue par l'espèce humaine dans la période charnière de l'entre deux guerres, le chantre de la Négritude fait grimper ses rêves au plafond pour laisser couler, d'un jet saccadé, mais à pelle, l'encre du *Menhir* poétique sur la surface crasseuse et blasée de l'indifférence pour ainsi, à

renfort de coups de boutoir, faire valdinguer la face hideuse de l'existence et de la raison. Il fait recours à son duvet de poète pour, d'une écriture leste, faire lire de bon cœur, à travers des brassées de vers drus, le visage métaphoriquement érotique de la civilisation et du métissage culturel.

« Tout mon empire est celui d'amour et faiblesse pour toi femme » (Senghor, 1990 : 105). A travers ce déclaratif expressif, Senghor, d'un geste grivois, éventre son univers pantelant pour coltiner la charge érotique d'un discours qui prend forme dans une poésie délurée, charriant l'amour dans toutes ses formes.

Dans son recueil, *Œuvre poétique*, Léopold Sédar Senghor se donne à lire dans une rasade de jouissance qu'il voudra bien caressante. Ainsi, par des effluves d'un parfum érotique, il fait du corps de la femme un texte poétique et laisse surgir de ses entrailles un plaisir de mots que nous nous proposons d'exploiter dans une analyse textuelle. En basant notre argumentaire sur certains poèmes sélectionnés du recueil *Œuvre poétique*, il nous sera gré, à partir d'une analyse des actes de langage que forment les vers du dit recueil, de dénoter le sens de l'espace et de la métaphore du signe érotique, avant de montrer comment Senghor transforme la femme en poème et le poème une « femme nue » vêtue d'un langage sensuel. Ce qui nous amènera en fin à souligner l'articulation que fait le chantre de la négritude de la vision d'une civilisation universelle dans sons recueil précédemment cité.

I. UN RETOUR PARAPHILIQUE À LA « SOURCE MATRICIELLE »

I-1- UN COMPLEXE D'OEDIPE CONSOMMÉ

Du Dieu de l'amour grec Eros, l'érotisme est une combinaison d'actes et de paroles sensuels pouvant faire connaître à la personne l'hédon du corps en extase. Poète, Senghor a fait du culte du beau et de l'érotisme un pan important dans son art poétique. Dans sa volonté de « communiquer dans la création » (Senghor, 1964 : 115), Sédar, d'une plume drue, en sa qualité de commère poétique, trouve le sublime dans le corps féminin qu'il voudra bien fixer dans l'éternel rituel orgiastique de son art ithyphallique. Il fait appel aux éléments de la nature pour exprimer, par le biais de la métaphore, la splendeur qui découle de l'éblouissement d'un corps mouillé dans la marre des mignardises et des

ménagements fredaines. En effet, dans *Par-delà Eros*, le chantre de la Négritude « récite ces mains qui bandent le regard de [son] cœur » (Senghor, 1990 : 44) pour ainsi, par un acte expressif[73], se laisser asticoter par un événement qui a brusqué le pucelage de son regard, qui, avec le courage de la curiosité, s'est promené dans « la douceur galbée [d'une] caresse qui ne bouge ». (Senghor, 1990 : 44).

Ayant mordu à la joliesse de ce corps de femme qu'il a peloté et lutiné, le chantre s'écrit et remonte les racines identitaires de sa partenaire qu'il nomme avec saisissement « Egyptienne ! » (Senghor, 1990 : 44). Le mystère est embroché ; et des afféteries identitaires se dissipent pour laisser une « haleine longue » (Senghor, 1990 : 44) guider un chantre dégingandé vers les sexualités de ce corps dodu : espace d'initiation à la volupté d'une terre-mère. Senghor, dans les allures d'un acte « érotique », fait corps avec son Egypte, son Afrique, pour lui tailler une place de choix dans « le cercle à toute faiblesse fermée » (Senghor, 1990 : 44). Il plonge ses pensées dans les profondeurs de ses essences traditionnelles pour « bâtir le roc de la cité de demain » (Senghor, 1990 : 44).

En communion avec le corps féminin, le poète, dans la luxure de l'image, se regarde dans la glace d'une constellation que forment ces yeux de « soleil feu broussé » (Senghor, 1990 : 44) pour laisser entendre un constatif : « tu es descendu de ce mur où t'avait accroché la ruse des Anciens » (Senghor, 1990 : 44). L'Afrique, qu'incarne cette femme aimée, fait mouvement et se donne à lire dans des « senteurs » (Senghor, 1990 : 44) d'une civilisation, d'une culture différente, mais existante. Le chantre replonge dans l'espace féminin pour établir davantage de contacts corporels afin de faire naître un corps métis qui parle et qui se parle pour sortir de cette « fosse à lions » (Senghor, 1990 : 13) afin de « reconquérir le lointain des terres qui bordaient l'Empire du sang » (Senghor, 1990 : 13). Et c'est dans ce « Empire du sang » que doit s'accomplir le destin à travers lequel sera consommé « le fruit suspendu à l'arbre de [son] désire » (Senghor, 1990 : 44). D'où le retour à la source matricielle du poète qui vise à arborer l'étendard de sa civilisation et de sa culture pour afficher une « identité retrouvée, reconnue, respectée » (Petroni, 1992 : 3). Ainsi faisant, en sa qualité de baroudeur artistique, il empale le discours impérialiste de l'Occident qui voudrait faire du continent noir un pan a-culturel.

[73] C'est un acte de langage à travers lequel un locuteur exprime des sentiments de satisfaction ou d'insatisfaction. il s'agit un acte qui n'a pas de direction d'ajustement.

De son désir priapique, le poète suit les ondes de son cœur égrillard qui pulsent sur l'arbre qui porte le *fruit interdit*. Mais, d'une curiosité grivoise, il parcourt chaque millimètre du corps qu'il paluche du regard pour débouler sur « la fierté de ces collines [qui] appelle[nt] [son] orgueil » (Senghor, 1990 : 44). Le poète darde son esprit dans son prude en s'agrippant sur ces collines de chair, lesquelles activent une boule de magma qui fait exploser son orgueil sur les « sommets couronnés de gommiers odorants » (Senghor, 1990 : 44). La chair faisandée de la femme affranchit l'enfant de Joal[74] de l'ascétisme[75] et l'amène à saisir l'écho du « nombril qui rythme [son] chant » (Senghor, 1990 : 44). Il se libère de la pudibonderie pour étaler sa vue sur cet espace féminin qu'il décrit comme suit :

> Un lac aux eaux graves dort dans son cratère qui veille
> Seule, je sais, ces riches plaines à la peau noire
> Convient au soc et au fleuve profond de mon élan viril
> Mais quoi d'un corps sans tête ? Et quoi de bras sans âme ? (Senghor, 1990 : 44)

« Ce délice » des yeux de l'esprit (Senghor, 1990 : 17) nous fait lire une symbiose parfaite entre les éléments de la flore et les trésors charnels et intimes de la femme africaine. Par la force d'un langage performatif, il « dénude » la femme pour donner à son corps une contenance particulièrement sensuelle. Le spectacle est voluptueux. Les reluques se desquament dans les volutes d'une imagerie à la fois intime et érotique. Enflammé par ce qu'il voit et ce qu'il sent, le chantre bascule dans une ivresse langoureuse et pantelante avant de se perdre dans un *big bang* à l'expansion « des talbattes mbalakh et tama » (Senghor, 1990 : 44). L'artiste découvre ainsi les libéralités sensuelles de sa partenaire et d'un « élan viril » (Senghor, 1990 : 44), il émet un chant performatif qui domine la passion « […] de ce corps […] d'acier » (Senghor, 1990 : 44) qu'est celui de la femme. Ainsi, par le pouvoir du verbe, le poète fait l'amour dans le poème, et le poème dans l'amour. Il décrit la sensualité comme un « langage de la chair, du cœur, de l'âme et de l'esprit » (Diouf, 2011 : 218), avant d'entrer dans les eaux graves de ce fleuve profond (Senghor, 1990 : 44) pour en tirer plaisir. Ainsi

[74] Joal est le lieu de naissance de Léopold S. Senghor (09-08-1906). C'est une bourgade fondée au seizième siècle dans la région du Sine-Saloum, actuelle région de Fatick par les navigateurs portugais sur la petite côte du Sénégal.

[75] « L'Ascétisme est une doctrine morale ou philosophique axée sur l'ascèse. Un adepte de l'Ascétisme mène une vie rude et austère, en se privant des plaisirs matériels ».

faisant, il découvre le secret de son être, l'essence de son identité pour, de ce fait, laisser ses doigts danser au rythme de la vérité culturelle sur les cordes des koras (Senghor, 1990 : 45).

Après s'être délivré de l'ivresse des spasmes qu'implique ce moment de rut, le poète, qui n'a pas gardé l'incognito dans l'expression de sa sensualité pudique, en appelle à la compréhension de ses ancêtres. Et dans un corps d'émotions, à travers un dire érotique et désirant, il formule une demande voire une invitation : « Ne soyez pas des Dieux jaloux mes Pères » (Senghor, 1990 : 145). Ainsi, le chantre de la Négritude, par son acte sensuel, ouvre les portes de l'infini et de l'universel. Et dans un marivaudage poétique[76], il prône un métissage racial et culturel logé dans un entre-deux où s'affirment la richesse de la différence et la beauté de l'harmonie des contraires. Il profère un acte de langage à la fois expressif et constatif : « Mon âme aspire à la conquête d'un monde innombrable et déploie ses ailes noires et rouges, noire et rouge couleurs de vos étendards » (Senghor, 1990 : 145). Le poète cherche, à travers cette énonciation, l'ivresse des sens et de l'esprit, en portant ses griffes de panthère sur le pagne amical de ses sœurs (Senghor, 1990 : 145). Une effronterie cynique se lit à nouveau dans les mots du poète, qui compte récidiver dans l'acte sensuel. Le pagne qu'il cherche à défaire avec ses « griffes » est celui de ses « sœurs ». Comme un bélitre, il s'adjuge le privilège du pouvoir de dominateur dans le sérail du sultan blanc pour s'énamourer et ainsi « reconquérir le lointain des terres qui bornaient l'Empire du sang » (Senghor, 1990 : 145).

D'un élan mutin, il affiche sa détermination à travers un énoncé assaisonné d'une élégance de bon goût. Il profère une promesse en acte qui se cache sous la valeur du possessif « Ma » dans « Ma tâche » (Senghor, 1990 : 145). De ce fait, il se donne la tâche « de reconquérir les perles externes de votre sang jusqu'au fond des océans glacés » (Senghor, 1990 : 145). Le chantre de la femme fait sienne la mission d'un passeur de cultures qu'il cherche à féconder et à enrichir. Il articule son combat dans un versant identitaire qu'il veut bien universel. D'où son mouvement vers un autre univers baigné dans « une joie pascale » (Senghor, 1990 : 332) pour trouver « la noire et belle, parmi les filles de Jérusalem ». De ces dires, se note un entrelacs fécond entre l'espace local et l'espace global (Niang, 1994 : 145) la race noire et la race qui habite les « océans glacés ». Une volonté de métissage fait surface pour

[76] Propos galants, délicats et recherchés qui portent une charge d'amour.

laisser entendre ses paroles du poète : « Que nous le voulons ou non, nous les hommes, nous sommes tous poussés ensemble vers une civilisation unique » (Senghor, 1983 : 80).

Le chantre, qui semble se perdre dans l'emprise d'une commotion, « rougit », et dans la verve d'une écriture d'un désir allant, fait abnégation de sa volonté de dévoiler la candeur et la chaude tendresse féminine, qu'il darde d'un regard gluant avant d'informer ses lecteurs. Il s'écrie dans un acte illocutionnaire à valeur expressive : « Candides ses yeux comme ceux de l'Antilope koba, ouverts étonnés sur la beauté du monde » (Senghor, 1990 : 45).Ces paroles qui coupent court à toute réplique se font écho dans l'exercitif[77] que le porte étendard du métissage culturel articule comme suit : « entendez le chant de son âme sur son toit de paupières sarrasines » (L.S. Senghor, 1990 : 45).L'ordre est intimé. Le chantre s'invite à s'abandonner dans le vertige du tournoiement que provoque cette âme-sœur. D'une robustesse forcenée, il se livre dans un autre exercitif introduit par l'interjection « Ah », par lequel il marque son sentiment vif et son insistance sur son ambition : « Ah ! Laissez-moi l'arracher, son âme, dans un baiser fabuleux de l'esprit et des terres nouvelles » (Senghor, 1990 : 45).

Dans ce dire désirant, Senghor ouvre les portes du boudoir de la déesse de l'amour afin d'y vaincre l'isolement languissant et ainsi, d'une attitude impromptue, déposer la graine du métissage dans ce vestibule de sa sœur dont la sensualité pudique couvera un corps d'émotions multiples et complémentaires. Un corps que le poète compte « porter à vos pieds avec les richesse fabuleuses de l'esprit et des terres nouvelles » (Senghor, 1990 : 145).

I-2 FUSION AVEC LA FEMME-CONGO

Dans son combat « d'affirmation de soi », Senghor glisse dans l'ombre d'une écriture pour dégrafer une licence poétique à travers laquelle il regimbe à plusieurs reprises contre une caricature culturelle. Pour tirer ouvertement gloire de son combat culturel et identitaire, le chansonnier de la culture africaine retourne sur ses pas avec des idées paillardes pour ainsi s'adresser aux membres féminins de sa « mère-Congo ». Sur « l'élan lisse de [son] ventre » (Senghor, 1990 : 102), il se perd dans une observation descriptive. Il fouille, du regard, sous le

[77] Un exercitif est un acte de langage à travers lequel un locuteur donne un ordre.

corsage de la femme-fleuve, pour découvrir, dans l'émotion d'une caresse visuelle, les « clairières de […] seins îles d'amour, colline d'ombre de gongo » (Senghor, 1990 : 102). Le chantre de la femme noire, met au rancart sa pudeur pour, d'une manière plus aguichante et lascive, enhardir son regard qui jouit bien de la beauté et de la lubricité de ce corps qu'il gamahuche à travers ce constatif[78] à valeur descriptive : « Fleurs sereines de tes cheveux, pétales si blancs de ta bouche surtout les doux propos à la néoménie jusqu'à la mi-nuit du sang ». (Senghor, 1990 : 102).Dans ce vers, il recourt à trois sens : le touché (« Fleurs sereines de tes cheveux »), la vue (« pétales blancs de ta bouche »), l'ouïe (« doux propos à la néoménie ») pour laisser échapper sa concupiscence avant de lancer un cri de schlague qui sonne comme un directif adressé à la femme : « Délivre-moi de la nuit de mon sang, car guette le silence des forêts » (Senghor, 1990 : 102). L'esprit et l'âme du poète fusionnent dans une fausse retenue pour laisser voir un chantre qui se débat des mains prenantes de la « nuit de [son] sang ». L'enfant de Djyilor[79] salue majestueusement sa reine-fleuve qui se trouve être en même temps « amante et mère » (Lebaud, 1976 : 50). En effet, c'est dans un « corps-à-corps amoureux avec la femme-fleuve » (Senghor, 1990 : 102) que le poète, à l'image du piroguier, épouse le rythme d'une vague sentimentale, berçant dans le sens d'un vent salvateur. Il marche à la volonté des forces du désir qui l'accablent et l'enferment dans un état de faiblesse.

À la grande ivresse de ses sens, poète s'empare de l'âme de sa partenaire dans les vibrations de ce corps qui se révèle en beauté de formes et de chair. Envers et contre tous, il finit par posséder cette « amante dont l'huile fait docile [ses] mains [ses] âmes » (Senghor, 1990 : 145). Il brandouille et se donne en proie à la frénésie du désir indomptable, lequel le laisse languir dans « l'instinct de [son] rythme » (Senghor, 1990 : 102-103).Cette femme, en qui le poète découvre une véritable source de culture, lui trotte à l'esprit. Son corps hors de son lit-de-fleuve, laisse un délicieux décor de béatitude. Et de son strapontin de prétendant, l'esprit troublé par la soif de la possession et de la fusion, le chantre « noue son élan de coryphée » (Senghor, 1990 : 102) pour ainsi passer un accord ombilical avec la femme. Ainsi étant, dans « l'instinct de son rythme » (Senghor, 1990 : 103), il laisse « son sexe, comme le

[78] Un constatif est un acte de langage à travers lequel un locuteur exprime un constat.
[79] Village d'origine des parents de Senghor. Il porte le nom de son fondateur sereer Djidjack Faye.

fier chasseur de lamantins » (Senghor, 1990 : 103) rythmer « la pirogue des chœurs triomphants » (Senghor, 1990 : 103).La semence est déposée dans les rives du fleuve-Congo et sa « force s'érige dans l'abandon, mon honneur dans la soumission » (Senghor, 1990 : 102).La fusion avec la Mère-Congo est totale. Le retour à la racine matricielle féconde le rêve du poète à renaître des tisons de la civilisation nègre. Et Lebaud de dire : « Si l'eau est la Mère primordiale, l'homme ne peut revenir à elle que par l'amour, par ce sixième sens qu'est le sexe » (Lebaud, 1976 : 50).

Dans ses fouilles anthropologiques, Senghor entre dans le bassin de la femme-Congo pour arroser ses veines de son eau avant d'en sortir le cœur et le corps enrichis « du potopoto des marais » civilisationnels (Senghor, 1990 : 103).

I-3 QUAND LE POÈTE FAIT CORPS AVEC « L'ABSENTE »

Dyali[80] de la femme noire, le poète africain invite les « jeunes filles aux gorges vertes » (Senghor, 1990 : 103) à chanter avec lui en chœur, « l'absente ». En osmose avec sa terre-amante et nourricière depuis son enfance, Senghor, dans un ailleurs adoptif, clame la douceur de « l'absente » pour ainsi « faire corps avec les forces dyonisiaques du cosmos » (Gnalega, 1999 : 4). Il fait de son « absence » du terroir un corps qu'il visualise par un transport passionné, le macule d'un voile féminin avant de l'appeler « Princesse en allée » (Senghor, 1961 : 110). Dans une lumière Apolline et diaphane : « tendresse du vert par l'or des savanes », (Senghor, 1990 : 110) le poète identifie cette femme absente dans un présent dilatoire qu'il cherche à conjurer par « ses mains si nues » (Senghor, 1990 : 110).En outre, dans un rythme cynégétique le chantre sérère se lance dans un mouvement érotique pour scruter « le ventre des monettes [qui sont la] lumière sur les collines » (Senghor, 1990 : 110) généreuses de « l'absente ». Ce corps qui s'offre à l'appétence du poète, fait naître chez lui la piqure du plaisir. Il laisse ses idées et sa machine masculine faire un chemin vers les encoignures des « seins debouts » (Senghor, 1990 : 110) qui le laisse prostré et frétillant. L'enfant de Joal abandonne dans un monde extatique pour respirer les effluves d'une symbiose amoureuse avec cette femme absente. Il s'en prend aux jeunes filles auxquelles il s'adresse maintenant par des

[80] Ce mot signifie littéralement griot. Celui qui chante les louanges de quelqu'un.

exercitifs. Il les intime cet ordre : « jeunes filles […] chantez la sève, annoncez le printemps » (Senghor, 1990 : 111).De son angoisse, Senghor puise la bonne volonté de célébrer le printemps qui pousse des entrailles graciles de « l'absente », laquelle se trouve être la sève nourricière de l'âme du poète qui loge dans l'ombre de la futaie des grands lacs. Printemps est sa femme-mère, sa femme-amante qu'il voudra bien identifier cette fois à travers un commissif : « […] elle reviendrait. La Reine de Saba à l'annonce des flamboyants » (Senghor, 1990 : 111).

Riche et belle, la Reine de Saba ou « Reine de midi » (*La Sainte Bible* (*Nouveau testament*). Luc11 : 31) est, selon qu'il est écrit, un symbole sapiential, de pouvoir et de richesse dans l'Empire sabéen. Senghor l'identifie à son « absente » et de ce fait, proclame sa chère Afrique « femme prêtresse » d'amour de sagesse et de culture. La beauté de cette Reine qui est dite être le fruit d'un métissage entre une Djinn du nom de Umeira et du visir, Al-Himiari Bou-Schar'h[81], reste l'incarnation de cette Afrique, cette belle « Afrique des fiers guerriers » dont Senghor chante langoureusement « les flancs d'ombre mouchetés » (Senghor, 1990 : 196) pour sortir de l'entre-soi et célébrer et proclamer les louanges du métissage.

A travers un expositif articulé comme suit : « Humant le halètement doux de ses fleurs d'ombre mouchetées » (Senghor, 1990 : 111), le chantre, fait montre d'une intensité d'investissement physique et sentimental avant de se faire enivrer par « la râle jubilant de l'antilope » (Senghor, 1990 : 111). Il fait entendre dans un vers à valeur commissive[82] dépourvu d'un verbe introducteur. Il promet : « Je boirai long longuement le sang fauve qui remonte à son cœur » (Senghor, 1990 : 111). Ce cœur qui est celui de son antilope, se trouve être sa terre-amante. D'ailleurs, de cette-amante, le chantre s'ébranle pour mettre sa plume poétique dans l'orbite de l'horloge afin de dire, dans le noir de minuit, le corps sensuel et luxurieux de la femme qui se fait découvrir dans les méandres de minuit.

[81] « Légendes bibliques : La reine de Saba », mythologica.fr/biblique/saba.htm(consulté le 09-06-14 à 16h 26mn).

[82] Se dit d'un acte de langage à travers lequel un allocuteur prend des engagements à travers des promesses par exemple.

II. UN CORPS DANS UN POÈME IDENTITAIRE

II-1 L'EXTASE DE MINUIT

Il est minuit. Les aiguilles pointent le haut pour laisser le poète dire le temps vertical. Ce temps du « Seigneur de la lumière » (Senghor, 1990 : 198), va envelopper des mystères érotiques que le chantre se donne à dire dans le feu de « six mille lampes qui brulent vingt-quatre heures sur vingt quatre » (Senghor, 1990 : 199).

Libre de tous tabous et « beau comme le coureur de cent mètres », (Senghor, 1990 : 199) le poète marche dans la lumière des étoiles de minuit où il trouve le miroir de son propre désir. Il se fait « étalon noir » pour, en période de rut poétique exercer une activité *sulfureuse* allant dans le sens d'un métissage. Dans un langage charnel, il fait parler le masculin en lui qu'il veut mettre en fusion avec une déesse de Byzance. Senghor se confie et laisse entendre un expressif : « je charrie dans mon sang un fleuve de semence à féconder toutes les plaines de Byzance ». (Senghor, 1990 : 199) Ville très riche de la Grèce antique, Byzance porte la marque de cette civilisation helléniste que Senghor cherche à féconder par son sang noir, pour que, de ce rapport, naisse un métissage culturel qui enrichira l'humanité d'un autre visage.

Senghor plonge au cœur de l'intimité féminine pour gravir les « collines austères de son buste » (Senghor, 1990 : 196) et, dans son jardin érotique, se réconcilier avec ses inhibitions. Il en informe la femme par ces propos sensuels : « je suis l'Amant et la locomotive au piston bien huilé » (Senghor, 1990 : 196). Il dit ses sensations physiques « d'une assez piquante volupté » (Sade, 1791 : 6) et se lance à la conquête du corps convoité qu'il dévore dans un texte de jouissance. Le poète exhale la passion et chante le plaisir sexuel qui le laisse sentir la

> Douceur de ses lèvres de fraises, densité de son corps de pierre,
> Douceur de son secret de pêche.
> Son corps terre profonde ouverte au noir semeur
> L'esprit germe sous l'aine dans la matrice du désir
> Le sexe est une antenne au centre du multiple, où
> S'échangent des messages fulgurants. (Senghor, 1990 : 199)

« Par un travestissement poétique » (Lebaud, 1976 : 50), le corps reluqué de la femme est maintenant dompté et possédé. Sa beauté altière est soumise aux mouvements hétaires et au piston enserrant du chansonnier qui se délecte d'être ainsi le maître de son rêve, maître de la féminité de cette femme-minuit avec qui il fait corps dans une beauté

charnelle autrement avancée et langoureuse pour ainsi enterrer sa semence dans la « terre profonde ouverte au noir semeur » (Lebaud, 1976 : 50).

En effet, la vision du poète d'harmoniser les contraires qui gangrainent la vie en communauté des peuples est l'expression d'une ouverture d'esprit qui vise la gloire de l'Homme dans une « demeure universelle » (King. 1988 : 25). Dans son « laboratoire passionnel », Senghor trouve « ce mourir de ne pas mourir » (Senghor, 1990 : 196) dans cette demeure dite universelle pour ainsi, dans la « plus profonde de la chair » (Rovere, 2010 : 55) créer un lieu d'échange, *un rendez-vous du donner et du recevoir* où se dégerme le rapport parfois racial entre Blancs et Non-blancs.

II-2 AU DELÀ DE L'ENTRE-SOI

Le chantre se confond dans l'ivresse d'une joie volée pour, dans la douceur d'un baiser *banakh*, partager un destin, une vie avec son amie, sa sœur, « la Bien-aimée Maimouna ». (Senghor, 1990 : 325). D'origine arabe, qui veut dire « heureuse, sous la protection divine », le prénom Maimouna est porté par la sœur du poète dont la peau épanouie exerce une attirance irrésistible sur son frère, lequel va chercher à jouir d'un contact charnel pour faire naître le fruit du dialogue islamo-chrétien, un *commun vouloir de vie commune* qui transcende tout obstacle de nature racial et culturel. Le défenseur du métissage racial et culturel compte se livrer sans concession aucune. Il observe un abandon de tout ce qu'elle exige de son corps. La plénitude du regard que pose Maimouna, sa sœur, son amante, sur lui, s'exprime « comme une tour tata » (Senghor, 1990 : 325). Ses pensées qui dominent son rêve sont livrées à cette réconciliation entre leurs corps et leurs âmes.

Dans la chaleur du contact soyeux, les deux amants (frère et sœur) se livrent dans un « corps à corps » sans retenue. Dans une connivence sensuelle, ils laissent submerger la tendresse des plaisirs de sens que couronne un échange fécond entre les deux acteurs. Et dans un congrès alangui, le chantre trouve la voie de retour aux sources qu'il exprime comme suit :

> Oui ! Elle m'a baisé, *banakh*, du baiser de sa bouche […]
> Je dis *banakh* du baiser de sa bouche, la Bien Aimée, Maimouna mon ami, ma sœur

> Et Maimouna mon amour mon amante. Et son regard sur moi comme une tour tata
> Tu m'as visité à chaque degré parmi les six, ma Noire, à chaque printemps solennel
> Ma Belle, quand la sève chantait, dansait dans mes jambes mes reins ma poitrine ma tête
> Tu délivras une parole : que je retourne sur mes pieds vers toi, vers moi-même ma sœur. (Senghor, 1990 : 325)

Les feux du poète s'éteignent dans l'effervescence de sa mission, de son entreprise qui le renvoie à l'appel d'un vouloir ardent. Et comme des « lamantins qui vont boire aux sources », (Senghor, 1990 : 160) Senghor se donne à lire dans un spectacle lascif avec la « fille de l'Ethiopie pays de l'opulence, l'Arabie heureuse » (Senghor, 1990 : 377).

Originaire d'un pays sahélien, le Sénégal, caractérisé par l'alternance annuelle de d'une saison de pluies et une saison sèche, Senghor suspend son désir et son plaisir charnel avec sa sœur, Maimouna « à l'Octobre de l'âge » (Senghor, 1990 : 325) ; période pendant laquelle s'effectuent les récoltes de la saison des pluies. Ce temps d'arrêt au mois d'Octobre exprime un temps de maturité, de moisson et donc de délivrance. De cette copulation avec celle qui est « heureuse », jaillit une eau de vie, un corps créole, une moisson métissée. Avec « le blanc sourire » (Senghor, 1990 : 52) ; il ouvre une nouvelle page dans le livre sacré de l'universalité pour laisser luire l'espoir d'un métissage à « l'Orient [où] se lève l'aube de diamant d'une ère nouvelle » (Senghor, 1990 : 326). Puisque son « Empire est celui d'amour », (Senghor, 1990 : 105) il fait du métissage un antidote vital de l'ethnocide et du repli de soi.

Poète dans l'âme, L. S Senghor s'adonne à une combinaison alchimique du langage dans son laboratoire poétique pour exprimer un plaisir charnel aiguisé dans un texte aux sonorités sensuelles et heureuses. Dans sa symphonie poétique, se composent les métaphores, les allégories à travers lesquelles la femme est centrée, tantôt dans une contemplation, tantôt dans une fusion amoureuse sensuelle qui mène « à tous les enchantements » (Rimbaud, 1999 : 34).

CONCLUSION

Dans son combat pour redéfinir l'image de l'Afrique et les rapports de l'Africain avec l'Autre, le poète du royaume d'enfance chante la joie

de fusion érotique avec sa mère-Afrique, et de ce fait, fait du corps de son amante, une source intarissable, une contenance d'ornements culturels. Pour palier les effets dégradants causés par une longue absence de son terroir, le chantre effectue un retour aux sources pour déguster le nectar de plaisir qui coule de la source civilisationnelle de son Afrique-mère qui se trouve être le berceau de la princesse d'Ethiopie avec qui il fait l'amour pour retrouver le chemin qui le ramène vers ses racines identitaires, son royaume d'enfance, lieu de refuge, espace bucolique caractérisé par une fusion et une symbiose parfaite entre les composantes de la nature. Et Senghor de révéler à Mohamed Aziza : « C'était un royaume d'innocence et de bonheur : il n'y avait pas de frontière entre les morts et les vivants entre la réalité et la fiction, entre le passé, le présent et l'avenir » (Senghor, 1980 : 37). Incarné par « la Reine-d'enfant » (Senghor, 1990 : 327), dont le poète est amoureux, le Royaume d'enfance, tout en appartenant au passé, fait figure d'une « Terre promise de l'avenir » (Petroni, 1992 : 2)où le poète compte retourner pour renaître des cendres de son « cantique de joie » (L.S.Senghor, 1980 : 327). Pour ce faire, il formule une prière de cette manière : « Toi Seigneur du Cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse. Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves. Que je sois le berger de ma bergère par les tanns de Dyilor où fleurissent les morts » (Senghor, 1990 : 200). Par la même occasion, il décrit ce Royaume édénique « comme une concentration de vertu » (Bachelard, 1968 : 138), un boudoir culturel qui trouve sa beauté dans un combat aux recettes d'amour par tous et pour tous. Il rappelle ceci : « ce que le monde a oublié, qui est une cause de la crise actuelle de la civilisation, est que l'épanouissement de la personne exige une direction extra-individualiste » (Senghor, 1964 : 138).

Dans un « amour [qui] meut les mondes chantants » (Senghor, 1990 : 36), le poète de l'universel peint et célèbre la fraternité entre les peuples pour ainsi rédimer et mouvoir l'humanité vers des valeurs plus positives. A travers ses écritures aux relents érotiques, il revendique un métissage culturel et racial, gage de l'émergence d'un monde meilleur. En faisant de l'amour et de l'érotisme un refrain dans sa poésie, Senghor exorcise le siècle de guerre auquel il appartient. Ce vingtième siècle, témoin de progrès scientifiques, fera de la locomotive le bourreau des valeurs humaines. Et en sa qualité d'humaniste, le poète, dans des écritures d'amour, astique, tisse et assortit les pans dégingandés de l'univers culturel pour sauver un héritage universel des griffes d'un

monde de chaos. Il fait de sa plume un *lingam* ithyphallique qui, dans ses périodes de rut, explore, d'une manière courageuse et féconde, la voie du *yoni* culturel, tantôt en Occident, tantôt en Afrique pour de ces contacts charnels, concocter le remède vital de l'autodestruction. En effet, le poète dresse le symbole de l'énergie créatrice pour le porter dans le « printemps solennel […] du maska marguerite d'or » (Senghor, 1990 : 325). que sa femme-sœur Maimouna porte sur son « phare de front » (Senghor, 1990 : 325). Le chantre du métissage culturel libère ainsi « la sève qui dansait » (Senghor, 1990 : 325) dans ses « jambes », ses « reins », pour arroser sa « Noire », sa « Sira Badral », sa « Miriam » (Senghor, 1990 : 325) avant de célébrer, à l'exemple d'El Habib le Terrouzien « Diom-beutt Mbodj dans sa splendeur d'ébène » (Senghor, 1990 : 325). Dans sa fonction de création, il se donne à lire dans l'acte de mourir « à soi pour renaitre à l'autre » (Chevrier, 1984 : 77). D'où cette confession, cette révélation d'un d'une scène intime que le poète a consommé avec sa bien-aimée :

> Dans la nuit tu délivreras une parole : que je retourne sur mes pieds vers toi, vers moi-même ma source (…) Comme l'une et soleil, main dans la main, front contre front, nos souffles cadencés. (…) tes genoux fléchis au bout des longues jambes et galbées (…) sous l'ondoiement des épaules, oh ! le roulis rythmé des reins. Je dis les labours profonds du ventre de sable. Je me souviens de mon élan à ton appel, jusqu'à l'extase. Des visages de lumières, quand tu reçus, angle ouvert cuisses mélodieuses. Le chant des pollens d'or dans la joie de notre mort-renaissance. (Senghor, 1990 : 325)

De cette union entre le *lingam* et le yoni, naîtra le « nombre d'or » (Senghor, 1990 : 330) du métissage racial et culturel.

Dans ses « doigts de vainqueur », le chantre du métissage tient sa proie qu'il consume dans « le cri d'amour » (Senghor, 1990 : 15). Il transcende les barrières raciales pour dire les choses cachées sur et dans le corps féminin et s'enivrer de son parfum érotique pour ainsi placer le métissage, dans toutes ses formes, sur le banquet de l'universel. Son entreprise consiste à faire du levain (le Noir) et de la farine (Le Blanc) un mélange alchimique pour qu'advienne, « à la renaissance du monde », (Senghor, 1990 : 23) l'Homme universel.

Ouvrages cités

BACHELARD, Gaston. 1968. *La Formation de l'Esprit scientifique*. Paris : 13è édition, VII, 3.

CHEVRIER, Jacques. 1984. *.Littérature Nègre*. Paris : Amand colin.

COURAIGE, Christian. 1977. *Continuité noire*. Abidjan : Nouvelles Editions Africaines.

DE SADE, Donatien Alphonse François Marquis. 1791. *Justine ou les malheurs de la vertu*. Paris : Editions du groupe Ebooks.

DIOP, Papa Samb. 2006. « Léopold Sédar Senghor, un repère essentiel ». *In Francofonia*, Universidad de Cadiz. 15. 92-106.

DIOUF, Daouda. 2010-2011. *Révolte et Amour dans Œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Thèse de Doctorat soutenue à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal.

FOUCAULT, Michel. 1984. *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard.

GNALEGA, René. 1999. « Les Relations entre la poésie de LS Senghor et la culture ». In *Mots Pluriels*. 12. 09-05-15. http : //www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1299rg.html.

GRAH, Frederik Mel. 1995. *Le Bâtisseur inconnu du monde noir*. Abidjan : PresseUniversitaire de Côte d'Ivoire.

LEBAUD, Geneviève. 1976. *Léopold Sédar Senghor ou la poésie du royaume d'enfance*. Dakar : Nouvelles Editions africaines.

PETRONI, Liano. 1992. « Senghor, sensuel et plurivalent poète, civil : identité, émotion, universalité » In *Ethiopique*. 56. 1-11.

RIMBAUD, Arthur. 1999. *Œuvres poétiques I*. Paris : Société générale et de diffusion.

ROVERE, Maxime. 2010. « Le plaisir d'Eoicure à Quignard ». *Le magazine littéraire*. *Le plaisir*. 501. 09-05-15. www.**magazine-litteraire**.com/mensuel/501/**plaisir**-30-09-**2010**-22082

SENGHOR, Léopold Sédar. 1990.*Œuvre poétique*. Paris : Seuil.

----. 1964. *Liberté I : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil.

----. 1961. *Chant d'ombre*. Paris : Seuil.

----. 1983. *Liberté 4 : socialisme et planification*. Paris : Seuil.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Compte rendu

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Eric Essono Tsimi, *Migrants Diaries*, Ed. Acoria, 2014. Roman

Cécile Dolisane-Ebossè
Université de Yaoundé I (Cameroun)

Eric Essono Tsimi, doctorant en psychologie en France, nous livre un journal de 156 pages à travers son nouveau roman, *Migrants Diaries*. Cette chronique quaternaire, fragmentée en trente et un chapitres a pour ligne directrice une jeunesse sacrifiée, condamnée à une errance identitaire, fuyant la misère et l'ambiance cauchemardesque d'une Afrique insouciante, inconsciente et indifférente. Cette jeunesse rêve alors d'un monde meilleur : l'Occident (p. 46).

À partir de notes consignées dans de menus chapitres émiettés sous forme de nouvelles, Jalil, le héros-narrateur du chapitre liminaire et ses acolytes, Koloko, Arthur, Vidal, Brunel et Zé Bella, ne trouvent guère le trésor tant fantasmé. Ils finiront plutôt dans la désillusion et la désespérance.

D'entrée de jeu, dans la première partie intitulée, « Jalil ou la stratégie du désespoir » (p. 7-28) et subdivisée en neuf chapitres, l'Occident est sublimé, affabulé ; c'est « une vraie légende ». Le voyage apparaît dès lors comme une aubaine, un passeport vers le bonheur, un paradis en somme, puisque Jalil, paumé, vit dans la misère noire, dans une totale indigence, allant de petits boulots en petits boulots, livré à une exploitation outrancière. Il décide d'aller en aventure, encouragé par son ami Koloko (Sisqo), lui-même considéré comme un « multirécidiviste » mais toujours déterminé. Cet adepte de la clandestinité était convaincu qu'avec l'endurance et la persévérance, il mûrirait, d'autant plus qu'« *il faut garder des échecs, une vraie expérience de la vie* » (p. 11).

Les autres chapitres qui dessinent son périple combien truffé d'obstacles, n'ont guère atténué son ardeur, sa décision de s'envoler vers d'autres cieux, et encore moins sa petite amie, Zé Bella, « *une vraie*

sangsue » dont « *il semble financer les infidélités* » (p. 17) tout en s'occupant de sa famille. Ainsi, doté d'un courage sans bornes et d'une détermination à toute épreuve, il retrace avec audace et enthousiasme l'itinéraire à entreprendre : toute l'Afrique de l'ouest, puis l'Afrique du nord. Ce tableau de tous les dangers est peint sur fond d'humour macabre et dévastateur, comme si le narrateur se moquait de lui-même sur un ton mi-plaisant, mi-sérieux, glissant le lecteur dans un cynisme de la pire espèce avec le rire par paquets. En l'occurrence, il affirme ne pas être découragé par le Boko Haram, « *le Cameroun étant le siège social et historique du Boko Haram* » (p. 15).

Dans cette lancée de vrai combattant, il brave l'épreuve des passeurs véreux, sans scrupules et impitoyables qui profitent de la détresse et du désespoir des migrants obsédés par l'Ailleurs radieux. Autant il découvre d'autres mondes, se confronte à d'autres réalités, fait des rencontres insolites dans le monde arabo-berbère, nomade vers des sphères nouvelles autant qu'il émigre avec une plume lancinante et sulfureuse. Dans cette rencontre avec l'autre, il s'étonne que les islamistes aussi férus de Dieu soient si réticents à accorder l'asile à un étranger en détresse. A partir de cette xénophobie, il apprend sur l'hypocrisie, la duplicité de l'homme de même que sur la complexité de ce sujet pensant (p. 13-16).

La deuxième partie, intitulée « Le Roi Arthur » (p. 33-69) et comptant neuf chapitres, nous ouvre les portes du Nouveau Monde où le narrateur est dépaysé et envahi par la nostalgie. Il se rend compte alors que cet isolement lui est familier surtout lorsqu'il se souvient de la vie houleuse de ses parents et l'ambiance martiale qui régnait dans sa famille. Cette solitude justifiée par ce manque d'affection était le reflet de sa personnalité « *aussi vieille que sa misanthropie* » et non sans humour le narrateur justifia sa misogynie par l'intransigeance de sa mère vis-à-vis des maîtresses de son père. Aussi connaît-il la psychologie féminine (p. 35).

Avec « Vidal », la troisième partie de cette fiction (p. 69-109), l'on s'achemine d'un bout à l'autre dans l'extrême galère du narrateur qui s'enlise dans la mélancolie, d'où un vrai tragique de situation. Il n'est donc pas question de « recréation » comme l'auteur le signale dans l'œuvre mais d'une déchirure, d'une tentative d'évasion, d'éloignement d'un milieu asphyxiant. Cela étant, le pays d'accueil tant rêvé, le Canada, est en apparence beau avec le gigantisme de ses infrastructures et son luxe insolent ajouté à la consommation à outrance. Toutefois, il se rend

compte qu'en réalité, il est froid ; laquelle froideur se matérialise par des rapports distants et l'étrangéité de ses mœurs. De ce fait, il est gagné par la peur et envahi par un sentiment d'angoisse de devoir affronter un monde qu'il ne maîtrise pas. Vivant replié sur lui-même, dans l'extrême précarité, étant dans l'incapacité de réaliser ses rêves et ses projets, il sombre dans la dépression, gagné par le dégoût de la vie.

Dans ce miroir aux alouettes qu'est l'Occident, tout est superficiel, tout est artificiel et consommable pour le personnage. Cette légèreté s'observe dans la rapidité des rencontres dans les réseaux sociaux ainsi que dans la consommation du sexe. Sofia alias *Opasna* a été dénichée sur le net par Arthur et ils vivent ensemble et Claudia, compagne d'Arthur le trompe avec son ami Brunel et avoue l'acte ignominieux tout naturellement. En clair, tout est fantaisie et éphémère et dans cette vaste illusion, tout le monde soigne les apparences : c'est chacun pour soi, seuls les intérêts comptent. Face à cette congruité, tout rapport non productif peut se transformer en un enfer. C'est le cas du narrateur qui est pris en charge par sa compagne Zé Bella, la caissière, travailleuse pauvre qui doit également payer le loyer pour deux. Cette relation asymétrique et parasite est un vrai chemin de croix, ponctuée par d'incessantes disputes. Frustré, « l'étudiant-chômeur » trouve que son amie est « *prétentieuse et contradictoire* ». Aussi réagit-il avec véhémence « *l'argent que tu gagnes te permet seulement d'avoir du gaz pour ton char, sans lequel tu ne pourrais te rendre à ton job.* » (p. 76-77) Dépendant de cette battante, il devient son esclave sexuel, car après sa dure journée de travail « son forçat », il faut qu'elle se détende (p. 88-89). En fait, l'inactivité, pour le narrateur, dépersonnalise, et l'on se sent humilié, sans visibilité et sans respectabilité, lui qui a repris les études en science po et en psycho pour prolonger sa carte de séjour, les moyens matériels lui faisant cruellement défaut (p. 130).

Bien plus, le désœuvrement expose au vice. C'est ainsi que Vidal, personnage loufoque, perdu dans ce dédale, découvre l'homosexualité ; mœurs qui lui sont étranges. Elles semblaient être un désastre, une abomination alors que ce plaisir apparaît dans ce nouveau monde comme « un jeu expérimental ». Aussi rétorque-t-il après un baiser : « Si l'homosexualité n'est pas une perversion, alors c'est le monde qui est pervers ; si ça n'est pas un mal, alors la vie même est une erreur » (p. 106). Cette intrusion du tabou homosexuel dans les stéréotypes est à la hauteur du sentiment d'indignation qui entoure encore cette pratique. Sur le plan romanesque, l'insertion d'une « déviance sexuelle » dans la

construction montre cette audace créatrice qui, en ce millénaire naissant, anime le roman africain postmoderne qui doit prendre en compte ce nouveau thème.

Au demeurant, la dernière partie nommée « Claudia » dévoile la vie de l'immigré sous toutes ses facettes surtout les plus perfides et les plus sombres. Au fait, dans cet univers de survie, il faut trouver des subterfuges, voire, tout faire pour être en règle. L'on emprunte des raccourcis et des chemins sinueux. C'est la raison pour laquelle Claudia était la femme de ses rêves. La femme blanche devient alors « son idéal féminin », un précieux sésame vers le bonheur. « *Depuis que je la connais, Claudia me fait penser au mariage. Un mariage d'amour qui me faisait penser à toutes sortes d'avantages pratiques. Une sorte de mariage d'amour et de raison* » (p. 117).

En fin de compte, l'Occident est mis à nu comme un désert, un mirage, un espace sans vie, de putréfaction et d'odeurs. C'est un passeport vers sa propre déchéance, vers la mort. C'est l'éclatement programmé de l'homme puisqu'il devient progressivement un vrai robot, guetté par la dépression avec pour soins palliatifs les produits psychotiques qui n'amenuisent guère la souffrance, la chaleur humaine ayant disparu. Les plus désespérés se refugient dans la drogue pour fuir cette réalité sordide, d'où le suicide d'Arthur. Car « se suicider c'est fuir la réalité » (p. 145).

Vu l'accueil convivial de la mère mourante d'Arthur, l'on décèle, à partir de cette symbolique, que l'Afrique n'est certes pas un paradis mais qu'elle est le lieu par excellence de la sociabilité où la valeur humaine est au centre des préoccupations des uns et des autres. L'alter égo, voire l'altérité y est primordiale. On y trouve encore un amour désintéressé. C'est ce qui explique cette mue, cette réincarnation de Brunel en Arthur et surtout l'héritage légué à l'ami. En se gardant d'effectuer une scission, une stratification, en un mot, la différence, elle délivre un message clair : l'Afrique doit s'unir tout en conservant ses valeurs archétypales. Cette leçon d'humanisme s'apparente au concept du « Tout-Monde » d'Edouard Glissant et le narrateur le renforce en ces termes : « *Brunel Bera, moi, qui est Brunel Bera ? Qui est Arthur ? Qui est Vidal ? Serais-je rentré au pays si je ne les avais pas connus ?* » (p. 153).

Sur le plan structural, de la construction romanesque, l'ordonnancement n'est pas cohérent. C'est un journal, donc, on consigne les événements au jour le jour. La technique est celle de la mise en abyme avec des lettres de Claudia traduisant les récits enchâssés, les

digressions qui brouillent sa linéarité. Les dialogues et monologues incessants avec une syntaxe désordonnée et des phrases en transe dues aux multiples échauffourées dénotent un climat tendu. C'est également un miroir kaléidoscopique de trois destins qui communient vers une seule et même fin : le chaos ; en clair, le destin tragique de la jeunesse africaine (p. 115).

Dès l'amorce de cette prose, le récit est écrit à la première personne et le héros-narrateur est perceptible mais au fur et à mesure que l'on progresse dans la narration, on se rend curieusement compte que chaque chapitre a pour titre le nom d'un protagoniste et que le récit s'écrit à la troisième personne. Au fil du journal, les voies des trois compères se séparent, tout comme leurs voix qui deviennent aussi confuses puisque Zé Bella, qui vivait avec Jalil au début du roman, le retrouve à la fin du roman sur Facebook et va à sa rencontre à Paris. L'innovation formelle par l'évocation de nouvelles technologies, justifiée par les réseaux sociaux, donne à sa trame narrative une posture actuelle, Arthur ayant rencontré Sofia alias Opasna sur internet ; « vive internet ! ». On note ici un masque, un effet de boucle, une vie qui s'ouvre et se referme sur elle-même : De Jalil à Jalil de Zé Bella à Zé Bella. Autrement dit, ces personnages déboussolés par les injustices sociales, se réincarnent par la fuite permanente vers les sphères nouvelles, une renaissance.

Est-ce une autobiographie ? Un journal ? Une fable ? Des nouvelles ? Un essai ? L'intertextualité patente de ce récit nous laisse penser que c'est la somme de tous ces genres, car on décèle, en filigrane, les portions de vie de l'auteur, sa culture religieuse, ses multiples voyages, voire cette mobilité géo-spatiale permanente qui dévoile ses infidélités scripturaires car il nomade avec sa plume. La réponse est camouflée dans le délire, le jeu, une fiction, bref, dans un beau mensonge. « C'est des abstractions, de la rhétorique », « une échelle de légendes » (p. 139). Finalement, ce récit est un assemblage de mots afin de bâtir une texture didactique en conséquence de quoi ces lieux et l'onomastique donnent l'impression qu'on est dans le réel, en l'occurrence, « l'avenue Kennedy », « Ze Bella », ou « les démonstrations érudites d'un Cheikh Anta Diop » (p. 46). A vrai dire, les injonctions, les apostrophes, les interjections de même que les acquiescements ne doivent pas faire perdre de vue le tissage idéel et esthétique par l'effet de transposition et de transfiguration.

En outre, la langue est littéraire et même snob mais saupoudrée par un jargon populaire des banlieues et d'un jargon psychiatrique qui peut, par moments, égarer le lecteur non averti. Il y a également ce penchant pour un langage trivial (p. 89), ce qui, au total, donne une langue oscillatoire, du haut vers le bas. Les comparaisons et métaphores hyperboliques qui donnent un effet d'ampoulement, montrent qu'on est dans un roman réaliste, par exemple : Zé Bella était « *une fille bulu, une panthère, une suceuse, une véritable sangsue* », « *cette mytho-nympho-psychopathe avec la foi* », « *menteuse obsessionnelle compulsive* » (p. 11).

Au reste, le comique du rire illustré par l'humour parfois macabre ou dévastateur vient atténuer le tragique de situation. Ces épisodes rocambolesques peuvent provoquer l'hilarité générale : « En Afrique les gens comme toi on les appelle les Savitout » (p. 134). En effet, l'amour excessif pour un chat au point d'en être déprimé alors qu'on accorde très peu d'attention à un être humain ; « il est mimi, mon minou, n'est ce pas ? » (p. 93) paraît insolite. Il y a également la représentation caricaturale de l'animal domestique en Afrique par le narrateur, qui produit un effet burlesque. Le contraste de la lecture anthropologique humoristique et sérieuse qui voile à peine les croyances mythico-religieuses de ce continent amuse le lecteur (p. 94).

Pour clore notre propos, nous pouvons dire que *Migrants Diaries* est un tableau synoptique, un panorama des réalités africaines et du « tiers-monde » d'aujourd'hui. C'est l'itinéraire d'un migrant mélancolique, souffrant, dépité. De la sorte, l'auteur zoome et sculpte les péripéties, les obstacles et partant, les turpitudes de la vie. Ce parcours truffé d'embuches prouve que la vie n'est point un long fleuve tranquille. Mais en même temps, il démystifie l'image d'un Occident paradisiaque alors qu'il est plutôt un miroir aux alouettes, un « vide », un « instant ». Il démonte dans le même ordre d'idées les clichés sur l'Afrique qui sont, d'après lui, une affabulation de l'Occident. Pure construction coloniale, l'exotisme rattaché à l'Afrique a poussé les théoriciens du postcolonialisme à déconstruire ces schèmes et stéréotypes pour en arriver aux conditions d'un monde de tolérance, de respect de la différence. En fin de compte, le paradis n'existe nulle part, il réside en nous par le biais de l'ascèse et du pouvoir cathartique. Par conséquent, la fuite, pour l'Africain, mène à une impasse ; il doit alors se construire spirituellement et matériellement en transformant son environnement avec espoir et optimisme. C'est cette projection d'un devenir lumineux qui explique la mort de toutes ses mères (piliers et

matrices de la société) afin qu'elles germent et édifient la MERE-AFRIQUE prométhéenne.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

APPEL D'ARTICLES

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF* N° 8 Mai 2016

Thème : « Le fait religieux dans les écritures et expressions francophones »

Dossier coordonné par
Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)
Fida Dakroub
Western University (Canada)

Pour Simon Battestini, la formation coloniale de l'individu colonisé visait dès ses débuts deux types de littéracie, non-religieuse et religieuse, et, avant même l'introduction de l'école moderne, privilégiait l'enseignement dans les langues locales, tout au moins dans le cas de l'Afrique subsaharienne : « L'enseignement religieux est une forme d'alphabétisation » (*Écriture et texte*, 309). Aujourd'hui, la question de l'écriture dans les langues locales, dans les anciens espaces colonisés et face au médium linguistique d'origine européenne, est au cœur des interrogations sur le champ littéraire francophone issu du fait colonial. Qu'en est-il de la question religieuse, à l'origine de ce programme colonial de formation de l'individu qui donnera les premiers écrivains de ce champ institutionnel ? Depuis l'histoire coloniale française, le fait institutionnel appelé à devenir le fait francophone s'est ainsi défini par la question religieuse mais dans les termes épistémologiques du fait chrétien. Dans sa réalité, aujourd'hui, c'est un champ institutionnel qui se définit également par d'autres faits religieux dont les textes portent les traces. Du judaïsme à l'islam, par exemple, ou de l'hindouisme au vodou, c'est aussi par les traces des religions naturelles que le fait francophone intègre le fait religieux dans sa pertinence esthétique et discursive.

Ce numéro des *Cahiers du GRELCEF* voudrait établir un bilan des formes de cette relation entre l'écriture littéraire, ou l'expression linguistique, et le *sacré,* mais aussi entre ce *sacré* et ses incidences ou

intelligibilités politiques, idéologiques, identitaires, hier comme aujourd'hui. Les contributions souhaitées devraient permettre de dresser un panorama d'un tel aspect également foncier des écritures francophones ou des expressions linguistiques francophones, devant la résurgence, aujourd'hui, du fait religieux dans ses expressions les plus radicales. Elles pourront constituer des cas d'étude ponctuels et / ou présenter des réflexions épistémologiques, herméneutiques ou heuristiques sur la problématique ainsi formulée.

Les pistes indiquées ci-après le sont ainsi à titre illustratif mais non-exclusif :

- L'écriture et le référent religieux
- L'écriture et le code religieux
- Écriture, religion et société
- Écriture, religion et culture
- Écriture, religion et identité
- Écriture, religion et code linguistique
- Écriture et herméneutique religieuse
- Écriture et thématisation du fait religieux
- Écriture et historicisation du fait religieux
- Écriture et discursivisation politique ou idéologique du fait religieux
- L'écriture du sacré et du profane
- Le fait religieux et la question de la modernité
- Le fait religieux dans le paradigme de la résistance
- Le fait religieux et la perspective éthique
- Le fait religieux et la perspective heuristique sociale
- Le fait religieux et sa perspective institutionnelle.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés d'un résumé de 150 mots, des coordonnées et affiliation institutionnelle des auteur.e.s, ainsi que d'une notice bio-bibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 15 décembre 2015 :** cgrelcef@uwo.ca**.**

Les articles proposés doivent également suivre le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF*, protocole disponible à l'adresse www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocole.htm. Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

Rédacteur en chef
Laté LAWSON-HELLU

Comité de rédaction
Désiré ATANGANA KOUNA, Boussad BERRICHI, Fida DAKROUB, Raymond MBASSI ATEBA, Laté LAWSON-HELLU, Ramona MIELUSEL, Simona PRUTEANU, Marilyn RANDALL, Jeff TENNANT

Comité scientifique
Jean ANDERSON, Philippe BASABOSE, Maya BOUTAGHOU, Christine DUFF, Valérie DUSAILLANT-FERNANDES, Névine EL NOSSERY, Tamara EL-HOSS, Alain GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Laté LAWSON-HELLU, Florina MATU, Ramona MIELUSEL, Anne-Marie MIRAGLIA, Pascal MUNYANKESHA, Simona PRUTEANU, Marilyn RANDALL, Srilata RAVI, Joubert SATYRE, Elena Brandusa STEICIUC, Jeff TENNANT, Julia WATERS

Ont participé à ce numéro :
Tabouche BOUALEM, El Hadji Moustapha DIOP, Cécile DOLISANE-EBOSSÈ, Oupoh Bruno GNAOULÉ, Oumar GUÉDALLA, Kyeongmi KIM-BERNARD, Anton KUCHEROV, Laté LAWSON-HELLU, Marie PASCAL, Simona Emilia PRUTEANU, Alexandra ROCH, Abib SENE

Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7
Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : grelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef