

The background of the book cover is a photograph of a dilapidated building with crumbling walls and peeling paint. A large, vibrant mural of a tropical beach scene with palm trees and a blue sky is painted on the right side of the wall. The overall scene suggests a contrast between the physical decay and the idealized tropical imagery.

Écritures francophones

*Ironie, humour
et critique sociale*

Sous la direction de
Valeria Liljeström
Yasmina Sévigny-Côté



ÉCRITURES FRANCOPHONES

Ironie, humour et critique sociale

**CHAIRE DE RECHERCHE DU CANADA EN LITTÉRATURES
AFRICAINES ET FRANCOPHONIE**
RECHERCHES FRANCOPHONES N° 4

ÉCRITURES FRANCOPHONES

Ironie, humour et critique sociale

TEXTES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS PAR
VALERIA LILJESTHRÖM
ET **YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ**



Presses de
l'Université Laval

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

Canada

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien. L'an dernier, le Conseil a investi 153 millions de dollars pour mettre de l'art dans la vie des Canadiennes et des Canadiens de tout le pays.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts, which last year invested \$153 million to bring the arts to Canadians throughout the country.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC

Québec 

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : Danielle Motard

ISBN papier : 978-2-7637-4365-3

ISBN pdf : 9782763743660

© Les Presses de l'Université Laval

Tous droits réservés.

Imprimé au Canada

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2019

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	IX
-------------------	----

1

Ironie et humour chez les écrivains francophones	1
Pour un regard désenchanté et critique sur le monde	
Yasmina Sévigny-Côté et Valeria Liljesthröm	

2

Entre roman et essai	9
<i>Écrire en pays dominé</i> de Patrick Chamoiseau	
Olga Hel-Bongo	

3

L'ironie comme arme contre la dictature Duvalier.....	23
dans <i>Le goût des jeunes filles</i> de Dany Laferrière	
Laurence Clerfeuille	

4

Esthétique et enjeux de l'ironie dans le roman	
« voyou » francophone.....	37
Les cas d'Alain Mabanckou et de Patrice Nganang	
Gaël Ndombi-Sow	

5

Espaces culturels régionaux et expression identitaire	53
dans <i>La vie et demie</i> et <i>Les Sept Solitudes</i> de Lorsa Lopez	
de Sony Labou Tansi	
El Hadji Camara	

6	L'ironie dans la représentation du mythe de l'albinos.....	67
	Tsevi Dodounou	
7	Ironie et désenchantement dans <i>Malemort</i> d'Édouard Glissant	85
	Antonio Gurrieri	
8	L'ironie lexicalement dynamique dans le roman africain francophone.....	95
	Willy Kangulumba Munzenza	
9	L'ironie protéiforme dans <i>Le silence des Chagos</i> de Shenaz Patel	109
	Antje Ziethen	
10	Ironie et désenchantement en œuvre dans l'univers romanesque de Calixthe Beyala	123
	Daniel S. Larangé	
11	L'ironie et la question du soi dans la littérature africaine postcoloniale.....	147
	Séverin Yapo	
12	Salah Stétié, <i>Au-delà de l'interdit (Amour de la langue)</i>	161
	Maya Hanna	

AVANT-PROPOS

Les articles recueillis dans cet ouvrage ont été produits dans le cadre des activités scientifiques de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie (Université Laval), dirigée par Justin Bisanswa. Ce collectif s'inscrit dans la continuité de la série *Recherches francophones*¹, publications coordonnées par des membres de cette Chaire, et vise à créer un espace de dialogue international pour la critique émergente dans le domaine des littératures francophones.

Les articles retenus ont été évalués par un comité scientifique constitué des professeur(e)s Marie-Rose Abomo-Maurin (Université de Yaoundé I), Justin Bisanswa (Université Laval), Thomas Demulder (Université Concordia), Suzanne Gehrmann (Humboldt Universität de Berlin), Jean-Christophe Kasénde (Dalhousie Université), Kasereka Kavwahirehi (Université d'Ottawa), Nadra Lajri (Université de Sousse), Fernando Lambert (Université Laval), Maximilien Laroche (Université Laval) et Josias Semujanga (Université de Montréal). Nous les remercions pour leur précieuse collaboration.

Nous remercions la professeure Olga Hel-Bongo et le professeur Justin Bisanswa pour leur confiance et leur soutien.

1. Pour les premiers ouvrages de cette série, voir Laurence Boudreault et Katell Colin (dir.), 2007, *Recherches francophones, n° 1. Actes du premier colloque Jeunes chercheurs en Francophonie*, Québec, CIDEF (« Voix de la francophonie »); Laurence Boudreault et Alaeddine Ben Abdallah (dir.), 2007, *Recherches francophones, n° 2. La pression du social dans le roman francophone*, Québec, CIDEF (« Voix de la francophonie »); Mbaye Diouf et Olga Hel-Bongo (dir.), 2009, *Recherches francophones, n° 3. Société et énonciation dans le roman francophone*, Québec, Faculté des Lettres de l'Université Laval.

IRONIE ET HUMOUR CHEZ LES ÉCRIVAINS FRANCOPHONES

Pour un regard désenchanté et critique sur le monde

YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ

Université Laval

VALERIA LILJESTHRÖM

Université Laval

Les contributions de cet ouvrage partagent le même intérêt pour l'ironie et l'humour des écrivains francophones comme modes d'expression du désenchantement et de la critique sociale. Les articles sélectionnés interrogent les univers construits par les œuvres desquels se dégage la désillusion des écrivains face à une histoire d'oppression et un présent qui reproduit les tares et les injustices du passé. L'esclavage, la colonisation, les dictatures, la corruption, la violence et la pauvreté sont au nombre des thèmes abordés, formant le tableau d'une littérature du désenchantement. Certains critiques, comme Jacques Chevrier¹ et Lilyan Kesteloot², ont contribué à faire du désenchantement vis-à-vis du réel une catégorie littéraire pour englober les romans africains des postindépendances. Sans nier la pertinence de ce trait commun aux

1. Jacques Chevrier, 1974, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin.

2. Lilyan Kesteloot, 2001, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala.

romans, un autre courant critique souligne toutefois l'importance du renouveau formel et stylistique qui caractérise les écritures africaines depuis la fin des années 1960³. Ainsi, Justin Bisanswa dégage-t-il deux tendances dans le roman africain contemporain : le désenchantement du monde et l'ambition totalisante. Il observe que chez plusieurs écrivains, ces tendances donnent lieu à une « puissante satire de la société », qui se développe à travers une « rhétorique d'humour », dont l'ironie⁴. En envisageant le texte comme un « artefact linguistique », Bisanswa met en garde contre la tentation de réduire l'œuvre à un témoignage du réel⁵, positionnement critique qu'il partage avec Olga Hel-Bongo et Kasereka Kavwahirehi⁶. Le présent ouvrage collectif s'inscrit dans leur prolongement, par des articles qui s'intéressent à l'agencement du contenu et de la forme à travers les questionnements suivants : comment les écrivains francophones prennent-ils position par rapport aux problématiques sociales, politiques et économiques qui touchent les sociétés d'hier et d'aujourd'hui ? Quel traitement proposent-ils de sujets cruciaux et urgents tels que les injustices, les abus de pouvoir et la dégradation des tissus sociaux ?

Les articles relèvent l'adoption d'une rhétorique qui fait grande place à l'ironie, à l'humour et aux jeux discursifs. Ce parti pris pour un rapport ludique à la langue et au lecteur permettrait aux écrivains d'exprimer leur sentiment de désenchantement et d'adopter une posture critique envers leur société et l'histoire. Par le rire, ils tournent en ridicule certains discours sociaux, subvertissent l'ordre collectif et contrebalancent leur pessimisme face au monde. L'ironie traverse ainsi une majorité d'articles et revêt une diversité d'appréhensions. Elle est tantôt conçue comme un ton ou une modalité discursive invitant à ne pas prendre l'énoncé au premier degré, voire à l'interpréter, par renversement, selon son sens contraire. Elle renvoie également à l'humour et à la dérision,

-
3. Voir Jean-Jacques Séwanou Dabla, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, et Josias Semujanga, 2004, « Panorama des littératures francophones », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 9-61.
 4. Justin Bisanswa, 2006, « Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 1-13.
 5. Justin Bisanswa, 2009, *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion, p. 9-18.
 6. Olga Hel-Bongo, Justin Bisanswa, et Kasereka Kavwahirehi, 2014, « Introduction », *Présence africaine*, n° 190, p. 25-30.

désignant pour certains auteurs une volonté de souligner l'absurdité du réel et d'en rire, malgré la gravité du propos. Pour d'autres, elle véhicule la dimension contestataire de l'œuvre ou, encore, elle est étudiée comme procédé rhétorique à partir d'une approche énonciative et polyphonique du discours⁷. Dans cet ouvrage, l'ironie est ainsi envisagée comme ce regard à la fois critique et ludique que les écrivains posent sur le monde.

Si l'ironie implique une volonté performative des écrivains, les auteurs soulèvent, avec justesse, que les œuvres sont empreintes d'un désir d'agir et de provoquer un effet sur le lecteur : soit en suscitant une prise de conscience, soit en sollicitant une lecture active des textes, apte à déchiffrer les sens implicites. Le discours littéraire offre ainsi aux écrivains la possibilité d'un jeu avec la langue, avec l'ordre établi et avec le lecteur. Il constitue dès lors un espace de transaction, le lieu et le moyen d'une exploration mobilisée pour exprimer les tribulations du réel.

En convoquant un corpus d'œuvres diversifié, recouvrant quatre aires géographiques – l'Afrique, les Antilles, le Proche-Orient et l'Océan indien –, les articles présentent un vaste panorama de la francophonie. Les chercheurs se penchent non seulement sur la pratique du roman, mais s'intéressent également aux genres du théâtre, de la poésie et de l'essai chez des auteurs comme Aimé Césaire, Édouard Glissant et Cheikh Hamidou Kane, ainsi que chez des écrivains peu étudiés jusqu'à ce jour, comme Salah Stétié, Stanislas Tchidjo Ouoham, Shenaz Patel et Éliane Kodjo. Cette variété confère une large perspective à l'ouvrage, ainsi qu'une certaine représentativité par rapport à la production littéraire francophone contemporaine.

La contribution d'Olga Hel-Bongo sur *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau montre comment, par des jeux énonciatifs, l'auteur dépasse la problématique de la domination coloniale thématifiée dans l'œuvre. L'hypothèse de l'article est que le narrateur « prend appui sur la feinte d'une écriture de la domination pour cacher ses intentions de libération dans le repli de l'énonciation ». Ainsi, Hel-Bongo montre que la poétique singulière et libre de l'écrivain est à découvrir dans la dynamique ludique qui s'installe entre l'énoncé et l'énonciation, le narrateur et son *alter ego* le vieux guerrier, « le je penseur et le je rêveur », le texte et le paratexte. L'étude montre que tout se joue dans et par une écriture « en

7. Oswald Ducrot, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.

quête d'elle-même», qui entraîne le lecteur dans un parcours énigmatique où la quête elle-même, qui s'exprime notamment sous la forme de l'essai, s'avère finalement plus importante que son aboutissement.

Laurence Clerfeuille analyse la narration ironique de la dictature duvaliériste dans *Le goût des jeunes filles* de Dany Laferrière. En sondant les écarts entre énoncé et énonciation, Clerfeuille soulève la portée critique et engagée du roman, qui se ressent malgré la revendication de désengagement feinte par l'auteur. En effet, l'étude montre qu'en accordant une place fondamentale à l'individu, au sexe et à l'imaginaire dans son roman, Laferrière refuse la prééminence thématique de la dictature et de l'idéologie sur d'autres préoccupations littéraires et personnelles. Toutefois, comme le démontre Clerfeuille, «le refus de parler politique, sans cesse réitéré, est ce qui permet paradoxalement d'en parler».

Gaël Ndombi-Sow s'intéresse aux formes que prennent la domination et la résistance dans quatre romans «voyous»: *Verre cassé* et *Mémoire de porc-épic* d'Alain Mabanckou, *Temps de chien* et *La joie de vivre* de Patrice Nganang. Dans ces œuvres, l'écriture ironique permet aux écrivains de prendre la distance nécessaire pour signaler l'absurdité des dictatures et l'abrutissement des populations, tout en véhiculant, sous le couvert de l'humour, une vision engagée et contestataire de l'Afrique.

El Hadji Camara observe les stratégies mises en place par Sony Labou Tansi pour condamner la colonisation et revaloriser l'identité culturelle congolaise. Par l'étude des romans *La vie et demie* et *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Camara montre comment les limites géographiques issues de la colonisation sont mises à mal et rediscutées avec humour et ironie à la fois par les personnages et par l'écriture. Il serait question de réhabiliter le Kongo d'avant la colonisation et ainsi, de raviver une mémoire culturelle perdue. Par une écriture subversive et l'anticonformisme d'un style et d'une syntaxe qui lui sont propres, Sony Labou Tansi parviendrait à révoquer la réalité actuelle pour matérialiser un espace culturel national autre et «véhiculer une conception du monde Kikongo».

Tsevi Dodounou étudie l'ironie qui résulte de l'interaction entre discours social et discours littéraire. Après une brève recension culturelle et ethnologique des formes que revêt le mythe de l'albinos en Afrique, l'article s'intéresse aux modalités esthétiques de sa reprise explicite et implicite dans les œuvres *Wirriyamu* et *Mémoire d'une peau* de Williams

Sassine, *Nègre blanc* de Didier Destremau et dans le récit « L'enfant de la lune » d'Éliane Kodjo. Dans ces textes, l'ironie devient l'indice d'une réévaluation du discours social, tourné en ridicule par le discours littéraire.

Antonio Gurrieri s'intéresse à la portée critique de *Malemort* d'Édouard Glissant, œuvre qu'il définit comme un « roman du désenchantement » par sa représentation d'une société antillaise « malade et désorientée ». Pour Gurrieri, la difficulté et la confusion que le roman génère à la lecture traduiraient la volonté de Glissant de montrer au lecteur la beauté du « chaos-monde » et de le confronter à son concept d'« opacité ». Ainsi, l'effet observé sur le lecteur est toujours articulé à une visée pédagogique et politique de l'auteur. Glissant chercherait à convaincre le peuple antillais de la nécessité de se construire une nouvelle identité par la constitution d'un langage inédit.

La contribution de Willy Kangulumba Munzenza porte sur la création de néologismes par les romanciers africains. Munzenza relie cette pratique d'écriture à l'ironie, à l'humour et à la critique sociale dans cinq œuvres romanesques : *Le mort vivant* d'Henri Djombo, *Le zéhéros n'est pas n'importe qui* de Williams Sassine, *Le doyen marri* de Pius Ngandu Nkashama, *Le pleurer-rire* d'Henri Lopès et *Par décret présidentiel* de Stanislas Tchidjo Ouoham. Son analyse sémantique des néologismes le mène à constater un désir, chez les écrivains, non seulement de prendre position en ce qui concerne un contexte social ou politique, mais également vis-à-vis de la langue française et de l'institution littéraire. Face au décalage entre réalité et idéal, les écrivains semblent en quête d'une « dimension esthétique plus signifiante ». Par la création d'un nouveau lexique, ils investissent la langue, la modèlent pour traduire leur vision du monde et relever, avec humour, les travers de la société.

Antje Ziethen étudie la versatilité et le dynamisme de l'ironie, utilisée à des fins critiques dans *Le silence des Chagos* de Shenaz Patel. Le roman mauricien narre une « sombre page de l'histoire coloniale » des Chagossiens et laisse transparaître une ironie subtile qui, selon Ziethen, se décline de plusieurs manières et se manifeste à différents « degrés ». L'analyse distingue l'ironie verbale, l'ironie intertextuelle et la lecture ironique. Un premier discours ironique – celui des colonisateurs à l'endroit des Chagossiens – est la cible de la critique de l'auteure, qui pourrait elle-même être tournée en dérision par le lecteur ; le roman adopte

ainsi une « structure tripartite d'ironies superposées », entretenant entre elles un rapport dialogique.

Daniel Larangé explore l'univers désenchanté de l'œuvre de Calixthe Beyala, qui apparaît comme le produit de la fin d'une « africanité » et du « merveilleux africain », mais aussi comme l'échec des « valeurs universelles » prônées par « l'Occident ». L'article souligne le ton ironique de l'écriture de Beyala et explore les formes du désenchantement dans plusieurs de ses œuvres : *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, *Les arbres en parlent encore*, *Femme nue, femme noire*, *Seul le diable le savait*, *Le roman de Pauline* et *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. Or, selon Larangé, le « scepticisme » et le « pessimisme » de l'écrivaine ne vont pas sans une note d'optimisme : le désenchantement du monde entraînerait « ironiquement » un réenchantement.

Dans l'article de Séverin Yapo, il est question de l'expression du désarroi de l'être africain aux prises avec le contexte de l'Afrique postcoloniale. En convoquant plusieurs œuvres – *Ville cruelle* d'Eza Boto, *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire et *Le Cercle des Tropiques* d'Alioum Fantouré – Yapo illustre différentes représentations littéraires de « la division de l'être africain » face à un milieu tiraillé entre deux héritages : l'un africain, l'autre occidental. Dès lors, pour Yapo, « l'usage social de l'ironie » permet de décrire « des misères sociales autrement impossibles à dire », telles que cette complexe réalité de la scission de l'être colonisé.

L'article de Maya Hanna, pour sa part, attire l'attention sur les potentialités de l'écriture poétique de Salah Stétié pour contrebalancer un monde contemporain « desséché ». Hanna dégage de l'œuvre du poète libanais une perception positive de l'investissement poétique de « la langue de l'Autre ». Le langage poétique, conçu comme un réservoir culturel et opposé à un langage « moderne, codé, standardisé », permettrait d'enrichir la langue française et d'ouvrir au dialogue interculturel. La langue, ainsi conçue comme un « tissage et métissage » de voix, d'histoires, de cultures et d'imaginaires, permettrait de dépasser l'individualisme et de combler les lacunes de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

- Bisanswa, Justin, 2006, « Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, p. 1-13.
- Bisanswa, Justin, 2009, *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion.
- Chevrier, Jacques, 1974, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- Dabla, Jean-Jacques Séwanou, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- Hel-Bongo, Olga, Justin Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi, 2014, « Introduction », *Présence africaine*, n° 190, p. 25-30.
- Kesteloot, Lilyan, 2001, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala.
- Semujanga, Josias, 2004, « Panorama des littératures francophones », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 9-61.

ENTRE ROMAN ET ESSAI

Écrire en pays dominé de Patrick Chamoiseau

OLGA HEL-BONGO

Université Laval

Résumé – Cet article entend souligner la dimension ludique de l'œuvre de Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*. Le narrateur (protagoniste et interlocuteur du dialogue) prend appui sur la feinte d'une écriture de la domination pour masquer ses intentions de libération dans le repli de l'énonciation. L'invisibilité énonciative est programmée dans le paratexte qui contient le mystère du livre, disséminé et en partie résolu dans le corps de l'écrit et dans la relecture du texte. Chamoiseau nous invite ainsi à nous arrêter sur les mots, à penser son écriture et son histoire, à découvrir sa poétique.

Between novel and essay:

***Écrire en pays dominé* by Patrick Chamoiseau**

Abstract – This article examines the ludic dimension of Patrick Chamoiseau's *Écrire en pays dominé*. The narrator (protagonist as well as interlocutor) relies on an apparent oppressive writing to mask his intentions of finding liberation in the act of writing. There is an enunciative invisibility programmed in the paratext, which holds and disseminates the book's mystery, which is, in part, resolved in the body of the text

and in rereading the work. Chamoiseau encourages readers to reflect on the words written, to think about his writing and his story and to discover his poetic.

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire dominé ?¹

Questions invitantes pour le lecteur, qui n'en demeurent pas moins problématiques. Ne faudrait-il pas commencer par interroger l'écrire, ou le « comment écrire », avant de poser, au seuil du livre, la question du sujet dominé qui écrit ? Le thème explicite de la domination précipite le lecteur dans un dire ressassé par les tenants d'une certaine critique, lisant le texte francophone à la lumière de sa relation à l'histoire. Le texte ainsi aurait pour mission de dénoncer les affres de l'esclavage, de la colonisation, de souligner les dangers de l'imitation et, par extension, de l'aliénation culturelle, comme il se ferait un plaisir de relater le fantasme de l'origine et de l'originalité sur le ton de l'engagement ou du manifeste poétique. L'entrée en matière du livre propose donc une grille de lecture figée qui commence à s'activer à la vue de ces trois mots : comment écrire dominé ? L'écriture paraît en reste, jouant le rôle d'amorce, puis de relais vers le terme plus accrocheur, apparemment plus essentiel, qu'est la domination.

Nous voudrions montrer la dimension ludique de l'œuvre de Patrick Chamoiseau, qui prend appui sur la feinte de la domination pour cacher ses intentions de libération dans le repli de l'énonciation. L'invisibilité énonciative, qu'il nous faudra rendre visible, est programmée dans le paratexte, qui contient l'énigme ou le mystère du livre, disséminé et en partie résolu dans le corps de l'écrit ainsi que dans la relecture du texte. Le je écrivain énonce ainsi au premier sous-titre du livre : « où l'enfant qui lisait va devoir tout relire » (ÉPD : 15, 17). Pour accéder au sens caché ou allégorique du texte, le lecteur, miroir et double du « pauvre

1. Patrick Chamoiseau, 1997, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, « coll. Folio » ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ÉPD suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

scribe » (ÉPD : 18) qu'est l'écrivain se parlant à lui-même, va devoir « [l]ire et relire, lire encore. Lire-triste. Lire-joie. Lire-sommeil. Lire gober-mouches. Lire-sans-lire. Lire-réflexe. Lire-obligé. Lire-sauter-pages. Lire-relire encore » (ÉPD : 35), affirme le narrateur sur un ton amusé et complice.

L'ÉNIGME DU PARATEXTE

Contrairement à la transparence du titre de l'œuvre, les titres des chapitres sont pour le moins énigmatiques. Ils jouent autour d'un vocabulaire biblique, savant, opérant des variations sur la racine « ana », signifiant un « recueil de pensées, de bons mots d'un auteur, d'une personnalité, d'anecdotes relatives à sa vie² ». Dans le corps du texte, il apparaît, en effet, que le narrateur nous livre ses pensées sous forme d'anecdotes, de fragments de vie qui se concentrent sur l'enfance. La première partie de l'œuvre s'intitule « Anagogie par les livres endormis ». L'anagogie (terme emprunté au latin ecclésiastique du XV^e siècle), désigne une « interprétation spirituelle de l'Écriture fondée sur un type ou un objet figuratif du ciel et de la vie éternelle » (NPR). Le titre comprend un sous-titre en italique : *Où l'enfant qui lisait va devoir tout relire...* Si les points de suspension soulèvent l'énigme, la connotation biblique contenue dans le titre sacralise la dimension littéraire du texte. Ainsi, l'Écriture et sa majuscule rehaussent la dignité de l'écriture. Quant au « ciel » et à « la vie éternelle », ils pérennisent l'écrivain, le faisant passer du côté des immortels, autrement dit des auteurs consacrés. Le paratexte contient ainsi les traces de son double allégorique³. Le religieux y côtoie le littéraire où ne subsistera, dans le corps du texte, que le sens figuré de la consécration littéraire. Autrement dit, l'allégorie du titre se transformera en allégorisme du contenu au cours de la lecture⁴.

-
2. Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), 2008, *Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle NPR.
 3. L'allégorie « consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile »; Pierre Fontanier, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, p. 114.
 4. À la différence de l'allégorie, l'allégorisme « consiste dans une métaphore prolongée ou continue, qui, lors même qu'elle s'étend à toute la proposition, ne donne lieu qu'à un seul et unique sens », le sens figuré, ou métaphorique. Autrement dit, c'est la

La seconde partie du livre s'intitule « Anabase en digenèses selon Glissant ». Le titre annonce déjà, dans son lexique⁵, la thématique de la domination. À travers lui, le narrateur se met en scène dominé par les penseurs qui constituent ses modèles. La première partie du livre s'évertue à souligner le processus de domination engendré par des lectures passionnées de l'enfance. « Anabiose sur la pierre-monde », dernier titre de la troisième partie, désigne par le terme « anabiose » la « reprise d'une vie active après une phase de dormance prolongée » (NPR). Dans sa teneur, le troisième titre rejoint le premier sous-titre : *Où l'enfant qui lisait va devoir tout relire...* Pris dans leur ensemble, les titres indiquent une progression dans l'acte de lecture et le travail d'écriture, allant du sommeil au réveil intellectuel du protagoniste, de l'enfance à la vie adulte, de la lecture naïve et dominée à l'écriture créatrice, maîtresse de son imaginaire.

LE CORPS DE L'ÉCRIT

Au cours de son cheminement, le je-écrivain voudrait ramener sa parole aux sources d'un dire originel, non entaché de paroles colonisées susceptibles de violer son imaginaire. Le vieux guerrier agit en tant que double de la conscience écrivante. Dans les 90 citations qui jalonnent son récit, il met le protagoniste (son partenaire de dialogue) en garde contre toute forme de domination, brutale et silencieuse⁶. Il demeure présent pour accompagner et rassurer le scripteur dans sa recherche, au risque d'interrompre sans cesse la rêverie du je. Pour le je, l'écriture de la rêverie est le moyen de fuir un déjà-dit littéraire et historique, afin de renouer avec un moi profond et individuel. Ce que le je recherche, au fond, est une guerre des mots par l'amour des mots qui s'entrechoqueront dans un élan soudain, furtif, brutal mais poétique, faisant entrevoir, au terme

métaphore ou le sens figuré que le lecteur retient, au vu de l'ensemble du texte et de son contexte ; *ibid.*, p. 116.

5. L'anabase est un terme tiré d'un poème de Saint-John Perse signifiant le voyage intérieur. Le titre mentionne par ailleurs Édouard Glissant.
6. Titre que nous empruntons à l'essai d'Aminata Traoré, *Le viol de l'imaginaire* (2002, Arles, Actes Sud). Traoré aborde les mêmes thèmes et poursuit les mêmes objectifs que Chamoiseau dans *Écrire en pays dominé*, bien que son champ d'étude (économique, sociopolitique et culturel) et son lieu (l'Afrique) diffèrent de ceux du romancier et essayiste martiniquais : elle y traite de l'aliénation culturelle, de la dépossession de soi par le langage de la mondialisation, et considère la recherche d'une voie intérieure comme remède aux affres de l'histoire.

du parcours, un authentique moi créateur. La guerre des mots supplante la guerre tout court, soit la prose engagée, à condition que le je reste au plus près de sa rêverie. C'est donc en déléguant le discours historique et littéraire au vieux guerrier et en procédant à une écriture assurant la jointure des contraires que le je parviendra à autographier l'inconscient, signe à ses yeux d'un imaginaire retrouvé⁷.

Chamoiseau recèle au cœur de son énonciation une écriture en quête d'elle-même, s'épiant au moindre recoin, qui feint de s'accuser pour au fond s'excuser dans des élans de lucidité. Malgré une lutte apparente et constante contre la domination, l'écriture demeure floue quant à la définition même de la domination. L'incertitude s'estompe au fur et à mesure de la lecture, lors de la prise en compte que des livres aussi bien écrits qu'*Écrire en pays dominé* peuvent éteindre la vigilance du lecteur et endormir sa lecture en cours. Tout se passe de manière identique pour le protagoniste, dont la puissance créatrice passe inaperçue sous l'emprise de l'aliénation, de l'imitation, de la domination. Non content de nommer le mot « domination », Chamoiseau préfère nous montrer la chose. Ainsi, les apparences d'un texte hermétique qui se refuse à la transparence du dire par le choix d'un vocabulaire savant, conceptuel, créole ou verbeux sont trompeuses, puisque le tout participe de la démonstration de la domination. Le livre ne cesse, en réalité, de prendre le lecteur par la main. Il l'invite à ne pas suivre le modèle du je-écrivain qui feint l'imitation stérile des lectures qu'il avait tant aimées durant son enfance et son adolescence : les livres que conservait sa mère, Man Ninotte, puis les poèmes et les essais de Césaire, de Fanon, de Frankétienne, livres qui l'incitaient à devenir l'un de ces poètes engagés, puis un poète doudou, avatar du poète maudit. L'auteur accuse son engouement pour les poètes symbolistes ou romantiques occidentaux et pour les poètes de la négritude. Nous voyons, à ce stade du récit, que la question inaugurale du « comment écrire dominé » appelle son contraire, comment écrire non dominé, pour que le protagoniste puisse être à même d'échapper à la domination.

7. Voir Tom Conley, 2000, *L'inconscient graphique. Essai sur l'écriture de la Renaissance – Marot, Ronsard, Rabelais, Montaigne, Saint-Denis*, Presses universitaires de Vincennes.

COMMENT ÉCRIRE NON DOMINÉ ?

Le je écrivain se donne pour mission de renouveler un discours suranné sur le monde et sur le moi qui passerait par la voie du roman engagé. Le narrateur semble privilégier la voie de l'essai, dont l'étymologie (essaim), la signification de « tentative⁸ » et la démarche « méthodiquement non méthodique⁹ » du tâtonnement se prêtent mieux à l'entreprise sollicitée par le moi. Que cherche le je dans l'écriture ? Le bon mot, le bon son et surtout, la bonne combinaison de mots dans l'essaim verbal qui compose son langage. La juxtaposition des contraires au niveau des voix (le vieux guerrier et le scripteur) et des sonorités que se dispute la langue aurait pour but de faire jaillir le meilleur de l'Écrire.

L'Écrire, personnage allégorique du roman, désigne l'énonciation en cours qui s'actualise et se rajuste au gré de chaque lecture. Comme le narrateur, subjugué par les auteurs qu'il admire, l'Écrire se montre d'abord dominé par l'écriture (l'énoncé). Sa visée consiste à faire voir au lecteur le danger que représentent les livres qui séduisent mais aliènent la collectivité, tant ceux-ci ne parlent jamais de « nous ». À travers le pronom inclusif « nous », le narrateur s'immisce dans la narration de l'Écrire. Il dés-universalise le message de l'Écrire en présupposant une identification préalable à la lecture et aux personnages, comme si le lecteur antillais devait se lire dans le roman, en faire partie, pour ressentir le plaisir du texte. Hypothèse naïve, qui postule l'absence de plaisir du texte sans une implication ou un engagement envers lui. Hypothèse non pertinente, d'autre part, dans la mesure où le narrateur emprisonne le message dans une spécificité francophone.

Le vieux guerrier, second personnage allégorique du roman, représente l'É/écriture ou l'énoncé comme produit, résultat de l'énonciation. Il accompagne le je dans le cheminement de sa quête et représente sa mémoire collective et individuelle. Il lui rappelle, à titre personnel, qu'il ne faut pas rêver sur les mots, mais penser l'histoire. Dans chacune de ses interventions, le vieux guerrier fait interférence au roman en cours, sabotant la rêverie du je-écrivain. La dispute entre les deux personnages

8. Jean Starobinski, 1985, « Peut-on définir l'essai ? », dans *Pour un temps/Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Cahiers pour un temps, p. 185-196.

9. Theodor Adorno, 2003, « L'essai comme forme », dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. Visées critiques, p. 66.

préfigure celle qui se déroule au niveau de l'essai et du roman. Conscient de la chose et se jouant d'elle, le protagoniste écrit :

Je soupçonnais que toute domination (la silencieuse plus encore) germe et se développe à l'intérieur même de ce que l'on est. Qu'insidieuse, elle neutralise les expressions les plus intimes des peuples dominés. Que toute résistance devait se situer résolument là, en face d'elle, et désertier les illusions des vieux modes de bataille. Il me fallait alors interroger mon écriture, longer ses dynamiques, suspecter les conditions de son jaillissement et déceler l'influence qu'exerce sur elle la domination-qui-ne-se-voit-plus. Mais comment ? [...] Ces questions harcelaient mon écriture. Elles troublaient le roman en cours, tracassaient mes projets, paralysaient mes rêves. Elles suscitèrent un étrange personnage, une sorte de vieux guerrier, venu de tous les âges, de toutes les guerres, de toutes les résistances, de tous les rêves aussi qu'ont pu nourrir les peuples dominés. Il semblait porter les plaies de ce monde et mes blessures les plus intimes. (ÉPD : 21-22)

Tout se passe sous l'œil double et spéculaire de l'écrivain et du lecteur, à l'affût du point de jonction et de rupture entre le je penseur et le je rêveur, le rêveur désirant écrire « sans défense et sans illustration » (ÉPD : 284), dans une poétique qu'il qualifiera curieusement d'« étrange » (« *Où le Marqueur de paroles va balbutier une étrange poétique...* »). La nouvelle poétique instaurée par le je s'essaie, en l'occurrence, dans la jointure de l'ancien et du nouveau, de l'esthétique et du politique, du son et du sens.

Il me fallait tenter l'essai contre les réductions, l'inspiration à pleine poitrine contre le rentré des postures caves, le multipliant contre les amputations, les quatre-chemins ventés contre les clos-raïdis. Il fallait me soustraire à l'Unicité par la liesse du Divers où toutes les langues me sont offertes, comme le répète Glissant. Me souvenir de ces morts, ces douleurs, qui rôdent sans sépultures dans les sonorités des langues dominantes, et qui viendront peupler la moindre de mes paroles. Les accueillir, les honorer. (ÉPD : 283)

L'écriture devient plus conceptuelle au fil du roman. Elle avale au passage tous les auteurs de la sentimenthèque, la bibliothèque affective de l'auteur. La sentimenthèque fournit un simulacre de citations d'auteurs¹⁰.

10. Romuald-Blaise Fonkoua ne dit pas autre chose dans un article consacré à l'essai dans la littérature antillaise : « [l]e (sic) sentimenthèque ne doit pas s'entendre seulement

Elle opère dans le registre de la feinte, reproduisant la structure inaugurale du livre.

L'auteur, qui révèle systématiquement ses sources en début de citation¹¹, agence alors un effet de rupture entre le texte cité et le texte citant, le premier se laissant totalement absorber par le second. À titre d'exemple, il suffit de relever l'empreinte stylistique de l'écriture chamoisienne dans le propos vraisemblablement tenu par Beckett.

De Beckett: Attendre, non pas la satisfaction du prévisible, mais la déroute stimulante de l'imprévu – demeurer désirant dans les errances immobiles où le présent s'acclame solaire... – se fondre alors une autre lucidité. – *Sentimenthèque*. (ÉPD: 332)

Le processus d'absorption, qui rappelle le phénomène d'intertextualité, nous éclaire sur l'énigme des titres « Anabase en digenèses selon Glissant » et « Anabiose sur la Pierre-Monde ». La Pierre-Monde reprend, semble-t-il, le concept glissantien de tout-monde¹². Le vieux guerrier parle d'« intention » au début et à la fin du livre comme s'il se référait à *L'intention poétique* de Glissant¹³. Il paraît alors légitime d'interroger la place qu'occupe ce terme dans l'économie de l'œuvre. Le vieux guerrier l'inscrit de fait dans l'épigraphe et dans la dernière citation, comme si Chamoiseau rejetait la poétique d'Édouard Glissant dans les marges du livre, pour y loger, au centre du nouveau livre (*Écrire en pays dominé*), sa propre poétique. Si Glissant n'a pas tout dit dans son œuvre, et que du modelage opéré dans *Écrire en pays dominé* entre le modèle et l'objet modelé, il reste encore à créer, qu'écrire, sinon une seconde intention

comme la mise en écrit ou la mise en ordre d'un sentiment. Il (sic) est encore une réécriture de l'appréciation sympathique: la reprise pour soi de ce qui chez l'écrivain apprécié ou aimé figure comme l'essentiel du discours littéraire. C'est Édouard Glissant qui, bien avant P. Chamoiseau, avait entrepris dans *L'intention poétique* une critique des littératures du monde afin de déterminer ceux des écrivains dont la pensée se rapprochait de la sienne. Il va prolonger cette pratique discursive dans son dernier essai, *La Cohée du Lamentin*, à travers des explications plus argumentées de ses choix »; Romuald-Blaise Fonkoua, 2006, « Essai sur les essais dans la littérature des Antilles au tournant du XX^e siècle », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, p. 51.

11. Le nom d'auteur apparaît en fin de citation comme un signe d'*auctoritas* rappelant l'imitation des Anciens tel que la pratiquait Montaigne dans ses *Essais*.
12. Voir, d'Édouard Glissant, 1997, *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard; 1993, *Tout-monde. Roman*, Paris, Gallimard; 1981, *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
13. Édouard Glissant, 1969, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives.

« en digenèse selon Glissant » ou mieux, une intention *utopique*¹⁴ bâtie sur une étrange rhétorique, celle du vide ? Parlant de résistance marronne contre l'exploitation du colonisateur aux Antilles, le narrateur avoue, sur un ton défaitiste, que « [l]es groupuscules indépendantistes et les vellétés nationalistes (rétractiles, dépourvus d'assise identitaire) ne pèseront pas lourd dans ce vent aspirant » (ÉPD : 244). Au sujet de l'aliénation culturelle engendrée par la départementalisation, il affirme ceci : « nous entrâmes dans l'assimilation à notre Centre en âmes creuses » (ÉPD : 246). L'essayiste ne croit pas en une reconstruction de l'identité antillaise passant par le biais d'une créolisation du français, où des expressions comme « haut comme trois pommes » deviendraient « haut comme trois mangots » (ÉPD : 246). Cette résistance se résume à

[u]ne construction de soi en négatif, inscrite dans la logique des dominations brutales et des identités anciennes, qui allait se prendre à son propre piège : la domination s'accommodant de mieux en mieux d'une symbolique ostentatoire de petites différences. D'autant que pour fonder ces différences, nous devons en référer à des anciennetés (*d'Afrique, le plus souvent*) dont nous ne disposons que par Traces incertaines et en dérive créole. (ÉPD : 249)

La question qui se pose devient dès lors celle-ci : comment sortir de la domination ? Le vertige du « vent aspirant » et de la mise en abyme entre acte de lecture et acte d'écriture incite le lecteur d'*Écrire en pays dominé* à se raccrocher à l'ossature du texte, prévisible de par sa linéarité, son mouvement en gradation croissante, ses répétitions misant sur l'alliance, l'alternance ou la rupture entre des genres, des voix, des tonalités, des rêves et des pensées à la recherche d'une tension. Il faut attendre la fin du second chapitre pour que le je écrivain et le vieux guerrier cessent de discourir sur un ton discordant et commencent à se rencontrer. Le moment a lieu lorsque le je comprend le mystère du lieu de sa parole et de sa relation au monde, et que le vieux guerrier s'exclame « tu me rejoins enfin... » (ÉPD : 233). Au préalable, le narrateur écrira : « là où je ne suis plus ce que j'étais et pas encore en devenir, dans une vision de

14. L'« intention utopique » est un terme que nous empruntons à Theodor Adorno, qui l'utilise en lien avec la démarche non méthodique de l'essai et la poursuite d'objectifs qui restent inconnus de l'essayiste lui-même. Ce qui compte dans l'essai n'est donc pas sa finalité ni sa recherche obsessionnelle de fondements, mais son avancée, motivée par un idéal qu'Adorno nomme « intention utopique » ; Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 67.

ciel, de mer, de soleil, de passé et de futur, libre de moi-même au cœur entier d'une terre offerte: mes rêves-pays m'abandonnaient dans ces écumes-là » (ÉPD: 232). Dans ses « rêves-pays », le je voit une figure, un ciel, une mer, un soleil qui lèvent soudain le voile sur le mystère de l'analogie contenue dans le paratexte. Le je souligne en même temps dans ses mots son lieu d'origine, la terre martiniquaise. Mais passer d'une écriture qui dénonce une créolisation facile de la langue à une autre qui chante la géographie d'un lieu, n'est-ce pas se contredire et retourner à nouveau aux sources d'une spécificité francophone? Le repli narcissique du je dans l'exaltation de l'origine représente néanmoins une étape, au même titre que l'imitation, qui constituait un passage obligé vers une prise de conscience puis une dissolution de la Domination. Celle-ci a lieu lorsque le je écrivain devient Guerrier de l'imaginaire, et qu'il mesure le pouvoir de l'Écrire en se positionnant au cœur de la tension entre des pôles qui s'opposent.

Je devenais Guerrier, avec ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogation, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances, d'un vouloir de chair tendre contre le formol des momies satisfaites. Guerrier de l'imaginaire. (ÉPD: 303)

Ainsi, le Guerrier de l'imaginaire serait passé maître dans l'art d'écrire, se croyant libéré du joug de la servitude en prônant une esthétique du paradoxe. « Féconder mon Écrire de mesure et de perturbations », attitude qui n'est pas sans lien avec le cliché d'un ordre et d'un chaos souvent assignés aux littératures francophones. Il en résulte que le je-écrivain n'échappe pas à l'emprise de la pire des dominations, la domination silencieuse.

CONCLUSION

La stratégie romanesque de Chamoiseau s'avère en somme ludique, et sa recherche, esthétique, même si le livre cache son drame sous les mots, dans le corps de l'écrit. Une manœuvre du romancier consiste à feindre l'échec de la citation des modèles. La dénonciation puis la démonstration de la domination glorifie la conscience lucide, mais cette conscience finit elle-même par échouer, à trop vouloir totaliser le moi en le fragmentant dans les moi qui composent le peuple antillais (moi-colons,

moi-amérindiens, moi-africains, moi-indiens, moi-chinois, moi-syro-libanais, moi-créoles) ou à tenter une amplification démesurée de la langue. Nous l'avons vu à propos d'une sanctification de l'écriture par le biais de l'allégorie. Nous retrouvons ce phénomène à la fin du livre, lorsque le poète exalté chante la langue et son ouverture à tous les possibles.

L'Écrire ouvert, en n'importe quelle langue, c'est l'Écrire langages, mener en sa langue l'émoi des autres langues et de leurs possibles-impossibles contacts, supputer ces adhérences qui distinguent, ces rejets qui fécondent, ces gemmations inattendues d'où le chant peut s'élever, la merveille des significations qui convergent, s'étagent, dans des mots inconnus, ce chaos dont l'alphabet submerge notre entendement mais connive en belle aise avec l'imaginaire. (ÉPD : 294)

Si Chamoiseau échoue volontairement dans une lutte contre la domination, il réussit merveilleusement dans la mission de « mener joie » dans l'Écrire. Le livre peut se lire comme un roman-essai. L'un et l'autre se soutiennent pour couvrir le drame de l'esclavage, bâti sur du néant. Qu'y avait-il avant le bateau négrier ? La mer, porteuse d'histoire et laveuse de souffrance¹⁵, puis la recherche du moi dans l'écriture d'une intention. Le roman de Chamoiseau postule une identité trouble que le moi écrivain tente de réparer dans la recherche d'un ancrage littéraire et sociologique. L'image de la dérive assure la jointure entre l'historique et le poétique, voire le générique, dans la mesure où l'essai favorise le laisser-aller dans l'écriture qui se cherche sans avoir nécessairement à se trouver. L'essai offre ainsi la commodité de sa forme, devenant le lieu-dit de l'errance. L'essai prête aussi au roman son étymologie d'« essaim » (d'où le foisonnement des mots et la surenchère de la langue), sa soif de liberté, là où le roman lui procure un espace pour se dire dans le fantasme totalisant du moi. L'essai joint au roman témoigne d'une poétique esthétisante de la relation entre les trois instances que sont le monde, le moi et l'histoire, et, au niveau diégétique, entre l'écriture et l'Écrire parmi lesquels le je vient se forger une place. Le résultat de la recherche, dénoncé astucieusement comme étrange, reste tout à fait conforme à la tâche dont se sent investi le Marqueur, ce poète, ce forgeron, ce musicien

15. Voir le passage où Chamoiseau cite « Amers » de Saint-John Perse. Perse souligne le paradoxe de « La Mer, en nous, tissant ses grandes heures de lumière et ses grandes pistes de ténèbres » (ÉPD : 63).

de la langue : se mettre en scène dominé, tel que l'annonçait avec exactitude le titre principal, occupant en réalité la fonction de mise en abyme¹⁶ du roman. Qu'y a-t-il dans l'intervalle entre le roman et l'essai d'*Écrire en pays dominé*? Le je poétique, aux résonances épiques, la poétique du jeu dont la recherche de l'absolu dans l'alchimie du verbe ou dans la Pierre-Monde paraît démesurée. Mais si « [l]a vie est plus grande que nos vies¹⁷ », comme l'affirme l'essayiste Christian Bobin, ne peut-on se donner le droit de rêver? Ne peut-on se permettre la démesure? La vie, ajoute Bobin, « n'est pas dans tel corps, telle figure et telle chose. Elle n'est pas ici ou là. Elle est entre ce visage et cet autre visage, entre cette chose et cette autre, entre ici et là. Entre deux, toujours. Mobile, fluide, imprenable¹⁸ ». La vie selon Chamoiseau pourrait bien être celle-ci, « mobile, fluide, imprenable », toujours entre le créole et le français, la langue et le langage, l'écriture et l'Écrire, le roman et l'essai.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor, 2003, « L'essai comme forme », dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. Visées critiques.
- Bobin, Christian, 1996, *La merveille et l'obscur*, Vénissieux, Paroles d'aube.
- Chamoiseau, Patrick, 1997, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Conley, Tom, 2000, *L'inconscient graphique. Essai sur l'écriture de la Renaissance – Marot, Ronsard, Rabelais, Montaigne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- Dällenbach, Lucien, 1977, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- Fonkoua, Romuald-Blaise, 2006, « Essai sur les essais dans la littérature des Antilles au tournant du XX^e siècle », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, p. 41-59.
- Fontanier, Pierre, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs.

16. Au sens où l'entend Lucien Dällenbach, 1977, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

17. Christian Bobin, 1996, *La merveille et l'obscur*, Vénissieux, Paroles d'aube.

18. *Ibid.*, p. 26.

- Glissant, Édouard, 1969, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives.
- , 1981, *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- , 1993, *Tout-monde. Roman*, Paris, Gallimard.
- , 1997, *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- Montaigne, Michel de, 1999, *Essais* (édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux par Pierre Villey et V.-L. Saulnier [dir.], 3^e édition corrigée), Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 3 vol.
- Robert, Paul, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), 2008, *Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Starobinski, Jean, 1985, « Peut-on définir l'essai? », dans *Pour un temps/Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Cahiers pour un temps, p. 185-196.
- Traoré, Aminata, 2002, *Le viol de l'imaginaire*, Arles, Actes Sud.

L'IRONIE COMME ARME CONTRE LA DICTATURE DUVALIER

dans *Le goût des jeunes filles*
de Dany Laferrière

LAURENCE CLERFEUILLE

Barnard College

Résumé – Pour dépasser une approche qui ne serait que thématique, cette étude propose d'aborder la dictature Duvalier dans *Le goût des jeunes filles* de Dany Laferrière par le biais de l'ironie, c'est-à-dire en privilégiant l'écriture et les stratégies littéraires de l'auteur. L'ironie mordante de Laferrière se révèle être une arme impitoyable contre la dictature. Une analyse de l'ironie permet de présenter le quatrième roman de Laferrière comme un roman d'engagement subtil dans lequel l'individu ose s'affirmer face au collectif prôné par la dictature.

Irony as a weapon against the Duvalier dictatorship in *Le goût des jeunes filles* by Dany Laferrière

Abstract – In order to overcome a strictly thematic approach, this study looks at the Duvalier dictatorship by examining Dany Laferrière's use of irony in his novel *Le goût des jeunes filles*. Laferrière's irony is a fierce weapon against the dictatorship. Through the analysis of irony, Laferrière's fourth novel can be considered subtly engaged, as it

presents the individual standing up for himself in front of the collective advocated by the dictatorship.

Dans *Le goût des jeunes filles*¹, quatrième volet de ce qu'il appelle son « autobiographie américaine », Dany Laferrière choisit de revenir à Port-au-Prince sous la dictature sanglante des Duvalier, bien qu'il se revendique écrivain apolitique. C'est précisément ce choix, cette prise de position, dans le refus même de la prise de position, dans un contexte politico-historique où toute prise de parole revient à une prise de position, qui contribue à faire de ce roman une œuvre politiquement engagée.

Sous un abord de légèreté ou de simplicité, Laferrière s'attaque, par l'écriture, à la dictature. Il donne des indices au lecteur, lui suggérant de rester attentif à un sens moins évident à déceler, notamment dans la dédicace qui ouvre le roman. Elle s'inverse à la fin pour formuler le contraire de ce qu'elle semblait annoncer. Consacrée apparemment aux hommes, les deux dernières lignes de la dédicace annoncent pourtant ses véritables destinataires dans une chute soudaine : « [p]ardonnez-moi de le dire ici : seules les femmes ont compté pour moi » (GJF : 9). Laferrière commence, contre toute attente et sans le signaler préalablement, par ce qui n'est pas. Il trompe donc le lecteur, mais en même temps, il le prévient de ne pas se laisser prendre au piège des premières impressions. L'écriture de Laferrière utilise l'effet de surprise et complique des affirmations simples en apparence dans le but de secouer le lecteur et ses attentes.

L'ironie se présente dès lors comme un nouveau point d'entrée dans le texte, car sa présence suggère la possibilité de dépasser une signification unique et d'envisager un sens différent, voire contraire, à explorer. Elle s'accompagne d'un recul nécessaire, favorisé par la présence d'un narrateur adulte à Miami, qui revient, par l'écriture, à la ville de son enfance. La décision d'analyser l'ironie et non d'abord les thèmes (enfance, Haïti, dictature, sexualité, etc.) permet de redécouvrir le roman, en

1. Dany Laferrière, 2007, *Le goût des jeunes filles*, Paris, Gallimard; désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GJF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

reconnaissant et en explorant les talents littéraires de l'auteur, qui pourraient autrement se trouver négligés.

COMMENT (NE PAS) S'ENGAGER SANS SE FATIGUER

Le genre autobiographique permet à Laferrière de se distancier de la tradition haïtienne d'une littérature engagée. Dans son roman *Le cri des oiseaux fous*, il se proclame le « premier Haïtien qui ose penser sur son propre individu² ». Ce désir de privilégier l'individu sur le collectif suggère que l'œuvre de Laferrière diffère d'œuvres telles que *Gouverneurs de la rosée*³ de Jacques Roumain. Pour Laferrière, l'individu existe à part entière, indépendamment de toute appartenance à un groupe.

Cette absence d'appartenance se manifeste également dans la singularité littéraire de l'auteur. Martin Munro, dans son article « Master of the New⁴ », remarque que Laferrière forme presque un mouvement littéraire à lui seul, car il se situe entre la génération des écrivains haïtiens des années 1960 en exil (dont Franck Fouché, Roger Dorsinville, Anthony Phelps, Émile Ollivier) et un groupe d'écrivains plus jeunes (Joël Des Rosiers, Stanley Péan, Edwige Danticat) ayant moins d'expériences directes de la violence et des tensions des années Duvalier. De plus, sa rupture avec une littérature centrée sur l'histoire, la politique, ou l'identité nationale le distingue d'auteurs contemporains comme Danticat, qui parle surtout de mémoire, d'histoire, d'exil⁵. Laferrière refuse également toutes les étiquettes possibles dans *J'écris comme je vis*⁶ : « écrivain immigrant », « écrivain ethnique », « écrivain caribéen », « écrivain du métissage », « écrivain postcolonial », « écrivain franco-phoné » ou « écrivain exilé », car il veut avant tout être considéré comme « un écrivain ». On peut dire qu'il adopte ici une position encore plus

2. Dany Laferrière, 2000, *Le cri des oiseaux fous*, Paris, Serpent à Plumes, p. 78.

3. Jacques Roumain, 1999, *Gouverneurs de la rosée*, Coconut Creek, Educa Vision.

4. Martin Munro, 2005, « Master of the New: Tradition and Intertextuality in Dany Laferrière's *Pays sans chapeau* », *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*, n° 18, p. 176.

5. *Ibid.*, p. 177.

6. Dany Laferrière, 2000, *J'écris comme je vis. Entretiens avec Bernard Magnier*, Montréal, VLB éditeur, p. 104-105; il dit d'ailleurs qu'il rêve d'écrire un livre dont le titre sera *Je suis un écrivain japonais*, car il ne parle pas forcément de la Caraïbe (p. 106). Il s'agira d'ailleurs du titre de son roman publié en 2008.

radicale que celle de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* puisque ce dernier conserve l'épithète accolée à celui d'écrivain dans son texte. Après avoir évoqué l'importance de la condition de l'écrivain par rapport à son œuvre, Sartre ajoute : « [...] il faut se rappeler aussi que sa condition n'est pas seulement celle d'un homme en général mais précisément aussi d'un écrivain. Il est Juif peut-être, et Tchèque et de famille paysanne, mais c'est un écrivain juif, un écrivain tchèque et de souche rurale⁷ ». Sartre insiste sur le terme « écrivain », et s'il rejette une définition uniquement basée sur l'origine qui omettrait la qualité d'écrivain, il ne problématise cependant pas l'association de l'origine à la fonction d'écrivain, comme si les deux allaient forcément de pair. Au contraire, Laferrière dissocie ces termes car il considère que l'origine de l'auteur n'est pas un facteur déterminant ou définitoire pour son œuvre.

De plus, la conception de la littérature de Laferrière diffère de celle de Sartre, car ce dernier voit de l'engagement dans l'acte même d'écrire – « [p]arler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence⁸ » – alors que Laferrière se joue d'un certain type d'engagement. Il ne se donne pas ouvertement pour mission de dénoncer la dictature ; son œuvre n'est pas fondée sur des détails de tortures ou de pensées politiques affiliées à un parti pour lutter contre le dictateur. Laferrière refuse toute forme d'autorité, y compris celle qui forcerait la littérature à n'être qu'un objet au service d'une cause. Il refuse ce rôle, qui serait attribué en particulier à l'écrivain « franco-phoné », et feint un mépris du discours politique pour l'aborder d'un œil nouveau et sans appartenance politique ou idéologique précise. Dans *La nausée*⁹ de Sartre, la mauvaise foi, c'est de jouer un rôle sans le savoir ; le narrateur, lui, le sait. Cette même prise de conscience existe dans *Le goût des jeunes filles*, ou plutôt, a déjà existé, car de façon ironique, le narrateur a déjà tout compris enfant : « [c]ela fait longtemps que j'ai compris qu'on joue. J'avais dix ans » (GJF : 257). Il a été témoin au cinéma (lieu par excellence du regard, mais dans une seule direction) de la scène suivante : un couple était assis devant lui, et la femme a glissé un billet dans la main d'un autre homme, lui manifestant ainsi son attachement.

7. Jean-Paul Sartre, 1948, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, p. 98.

8. *Ibid.*, p. 29.

9. Jean-Paul Sartre, 1938, *La nausée*, Paris, Gallimard.

C'est comme ça que j'ai découvert par hasard qu'il y a toujours une histoire secrète qui se cache derrière l'histoire officielle. [...] Il y a toujours un petit détail qui nous échappe. Et si on n'a pas vu ce petit détail, on ne comprendra rien à la suite de l'histoire (le billet que la femme glisse dans la main de mon voisin). Ce geste veut dire : je peux bien l'embrasser, mais c'est toi que j'aime [...]. (GJF : 258)

Comme cette anecdote de prise de conscience le suggère, le narrateur est moins naïf qu'il le prétend. Il se voit d'ailleurs comme étant le seul en position de supériorité par sa pensée (alors qu'il est couvé par sa famille et suit son ami Gégé avec crainte et admiration dans ses effronteries).

Le pire, c'est qu'il y en a qui ne savent même pas que ce jeu existe. Ma mère et mes tantes (même tante Raymonde). Gégé non plus. Gégé est un type d'action. Il aime bouger. Il déteste réfléchir. Moi, je n'arrête pas de penser. (GJF : 257)

Ici, l'action empêche la réflexion, l'une excluant automatiquement l'autre, contrairement à la formule de Sartre qui associe automatiquement parler et agir. De façon ironique, c'est justement parce que Dany ne fait rien qu'il pourrait être « actif ».

Néanmoins, il ne peut l'être que par la pensée et jamais par l'action. Celui qui agit est, selon lui, cantonné à l'activité et au mouvement, ce qui ne laisse pas de place à la réflexion. Dans la section « Traces » du *Discours antillais*¹⁰, Édouard Glissant donne précisément ce statut au mouvement et à la course : celui de l'échec dans l'entreprise de (re)penser la situation sociale. Il aborde avec pessimisme la croyance en un changement possible du Martiniquais, prisonnier de l'idéologie dominante oppressive : celui-ci court sans cesse et à toutes les époques, mais sans jamais parvenir à changer son sort. Chez Laferrière, celui qui pense se trompe lui aussi en croyant détenir une unique explication. Dans la scène du cinéma, la supériorité du narrateur est aussi ironique : toute cette scène à laquelle il a assisté, du haut de ses dix ans, il l'a située dans un contexte amoureux, excluant un contexte purement sexuel et sélectionnant implicitement une catégorie (amoureuse) sans même se rendre compte d'avoir effectué un choix¹¹.

10. Édouard Glissant, 1997, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard.

11. Ceci peut s'expliquer par le fait que le jeune garçon est encore vierge à ce moment de l'histoire.

Ainsi le jeune Dany occupe le rôle du spectateur, puis analyse la situation. Il ne décrit pas seulement les faits, mais incorpore sa vision personnelle, dont le poids écrase tout discours qui se voudrait « objectif ». Le narrateur n'est « pas un pur témoin¹² », pour reprendre les termes de Sartre, dans le sens où il dépasse cela en s'engageant d'une certaine manière à partir du moment où il voit. Laferrière remet en question la légitimité accordée d'emblée au témoin, du fait qu'il a vu et entendu ce qui se passait, par le personnage de Dany, plongé dans une incompréhension permanente.

Dans *Le goût des jeunes filles*, Laferrière écrit un témoignage de prisonnier bien différent de ceux de Patrick Lemoine ou Marc Romulus. Premièrement, il n'écrit pas dans le vif de l'action pour susciter une prise de conscience internationale. Le titre de la première section, « Vingt-cinq ans plus tard, une petite maison à Miami¹³ », signale l'éloignement temporel et spatial de la dictature. Ensuite, le personnage n'est pas un ancien prisonnier de Fort-Dimanche, célèbre prison de Port-au-Prince où étaient torturées les victimes de la dictature Duvalier. Avec son ironie mordante, il ose reléguer la dictature à un arrière-plan qui non seulement n'empêche pas l'épanouissement personnel de l'adolescent (par ses lectures et ses premières expériences sexuelles), mais le favorise même franchement. Le « héros » de Laferrière est un adolescent naïf qui, croyant les Macoutes à ses trousses, s'enferme chez ses attirantes et sensuelles jeunes voisines : « [e]t tout ça (être recherché par tous les marsouins du pays) n'est rien à côté du fait que je me retrouve prisonnier dans une minuscule pièce avec six filles déchaînées autour de moi » (GJF : 336). La dictature et la crainte quotidienne de la mort deviennent ce « rien » mentionné de façon anodine par le narrateur. Fort-Dimanche n'occupe que quelques paragraphes, et lorsque le mot « prison » est utilisé dans *Le goût des jeunes filles*, ce n'est pas pour désigner Fort-Dimanche, comme pourrait s'y attendre le lecteur, mais plutôt le paradis sexuel qui protège Dany. La violence suggérée dans l'adjectif « déchaînées » prend une connotation positive dans le contexte de l'initiation sexuelle du

12. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 29.

13. Cette formule trouve son écho dans la dernière section du livre, consacrée à un entretien entre une journaliste et Marie-Michèle, qui a « attendu plus de vingt-cinq ans » pour publier son livre. À la question : « [v]ous étiez quand même consciente que c'était un témoignage important ? », elle répond en riant : « [j]e ne savais même pas que c'était un livre » (GJF : 91).

jeune garçon, tout comme l'oxymore « cette exquise douleur » (GJF: 320) exprimera plus tard le plaisir sexuel.

LA VIE SOUS LA DICTATURE SANS DUVALIER

Malgré la peur des Macoutes, la dictature reste toujours en arrière-plan : « [j]e n'ai pas une minute de répit aujourd'hui. [...] Je n'ai même pas eu le temps de penser à mon drame personnel. Alors que mes couilles sont en grand danger, et je ne blague pas » (GJF: 334). En même temps, le contraire de ce qui est dit est suggéré : il est en réalité victime d'une blague. Notons aussi que l'aspect « personnel » est lié au politique. L'extrait que nous venons de citer est suivi d'une réflexion sur les « mar-souins », même si le problème qui y est mis de l'avant est plutôt celui présenté dans le titre de la section : « Quel mal y a-t-il à essayer ton étalon, Pasqualine ? » (GJF: 335) En effet, c'est par la sexualité trépidante des jeunes filles ou celle qui s'éveille chez Dany que Laferrière aborde la dictature. La formule suivante de Michel Foucault au sujet du Panoptique dans *Surveiller et punir*¹⁴ prend toute son ampleur dans le roman et ce, de façon ironique : « [u]n assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive¹⁵ ». Dans *Le goût des jeunes filles*, l'assujettissement réel provenant d'une situation fictive est poussé à son paroxysme car le héros s'assujettit tout seul du début à la fin. Le jeune Dany s'emprisonne lui-même dans la maison des jeunes filles car il croit que les Macoutes sont à ses trousses. L'ironie est que personne n'a jamais été à sa recherche (à part sa mère, ses tantes, et même Gégé), et ce n'était qu'une blague de la part de son ami, comme le comprend Dany à la fin. Seule la peur de Dany est bien réelle¹⁶.

En même temps, Dany est finalement parvenu à ne pas rester prisonnier de la peur des Macoutes, une fois sous l'emprise des jeunes filles.

14. Michel Foucault, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, p. 204 ; cette technique d'emprisonnement (le panoptique de Bentham, qui consiste à placer un surveillant dans une tour centrale) fait que les détenus se sentent surveillés en permanence.

15. *Ibid.*, p. 243.

16. À nouveau, son analyse de la situation n'est jamais aussi pertinente qu'il se l'imagine. L'ironie de Laferrière réside également en ce que l'enfant se croit au-dessus des autres, alors qu'il est aveugle quant à sa situation : « [j]e suis un observateur. [...] Les gens ne prennent jamais le temps de réfléchir. [...] Moi, je veux comprendre » (GJF: 255). Dany reste donc naïf même dans ce qu'il prend pour des percées philosophiques.

Bien que provoqué par cette peur, le choix de se réfugier chez les jeunes filles se solde par une certaine prise de pouvoir de la part du héros, chez qui la crainte des Macoutes disparaît progressivement, dominée par la force du désir sexuel. C'est sa première expérience sexuelle avec Miki qui le plonge vraiment dans l'action. Pourtant, de façon ironique, c'est la passivité qui caractérise avant tout son expérience sexuelle. S'il « passe à l'action », c'est par une immobilité dont il est bien conscient : « [...] je ne fais rien. Je ne bouge pas [...] » (GJF : 321). Quand Miki lui demande ce qu'il a fait pour qu'elle jouisse autant, il répètera : « rien » (GJF : 322). Cette scène sexuelle peut se lire comme une stratégie pour dénoncer l'absurdité de la dictature : l'innocent qui ne fait « rien » peut à tout moment se retrouver coupable. C'est donc ironiquement à nouveau l'aspect sexuel qui sert de référence, alors que la dictature reste confinée à l'arrière-plan.

Le lecteur assiste à une libération de l'individu, qui refuse de s'enchaîner à toute cause politique, mais qui refuse également de partager la peur collective instaurée par le régime Duvalier, ce qui constitue un acte révolutionnaire dans le contexte de la dictature. En osant se donner des plaisirs personnels par la lecture et le sexe, le héros refuse de se soumettre à l'idéologie de la dictature, basée sur le collectif. Ainsi, c'est paradoxalement par cette immobilité du personnage que l'auteur passe directement à l'action.

Le politique, lui, est relégué à l'arrière-plan grâce à une écriture filmique. Le scénario auquel Laferrière consacre la majorité du roman apparaît de façon fragmentée, découpé en « scènes » dans lesquelles se déroule l'action principale, celle du jeune Dany chez les jeunes filles. Dans les scènes, les dialogues sont composés de commentaires parfois anecdotiques et apolitiques, et souvent sexuels, comme le suggèrent certains de leurs titres (« Touche pas à mes seins, Frank ! » ; « Qui était cette fille avec Cubano, hier soir ? » ; « Quelqu'un a vu mon foulard jaune ? »). C'est du moins sur cet aspect que Laferrière se plaît à mettre l'accent dans les scènes¹⁷.

17. Sartre précise, au sujet de cet engagement, qu'il n'est pas forcément embrassé par l'auteur, même s'il est bien présent : « [s]i tout homme est embarqué cela ne veut point dire qu'il en ait pleine conscience ; la plupart passent leur temps à se dissimuler leur engagement [...] » ; Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 97. Au contraire, Laferrière est cet écrivain qui sait mais qui refuse, en tout état de cause, cet écrivain qui ironise et est en quelque sorte au-dessus de ce commentaire, rejeté car déjà anticipé.

Laferrière sait également manier et diriger la caméra, changer d'angle et de prise de vue. Dans l'adaptation cinématographique du *Goût des jeunes filles* réalisée par John L'Écuyer¹⁸, Duvalier est balayé physiquement par la caméra qui coupe ironiquement le haut des affiches placardées sur les murs de la ville, « coupant » ainsi les têtes de Duvalier à la façon d'une machette, se donnant le pouvoir de Duvalier ou de ses Macoutes¹⁹. Dans le roman, le changement de genres (journal, récit autobiographique de Miami, ou scénario) montre un mouvement constant dans l'écriture et dans l'angle adopté. Cette alternance permet au roman de prendre des directions apparemment différentes (parler de politique et ne pas en parler, s'arrêter sur un plan seulement pour le quitter), car il allie des caractéristiques du film, le visuel et l'auditif : « [s]i mon œil objectif balaie la surface des choses, l'oreille ultrasensible de Marie-Michèle descend jusque dans les grandes profondeurs pour capter certaines vibrations » (GJF : 40). Ironiquement, à partir du moment où un individu écrit pour être publié, il « contamine » l'écrit en quelque sorte. Le narrateur explique qu'il n'aime pas le style retravaillé par l'auteure adulte qui publie son texte, car en voulant l'améliorer, elle a changé son texte de jeunesse : « [d]ommage, car j'aurais préféré, moi, le style haletant de l'adolescente indignée » (GJF : 40). L'ironie est ici intéressante, car Laferrière signale ce défaut possible chez tout écrivain, et donc dans son propre roman, surtout qu'il est présenté comme écrit vingt-cinq ans plus tard. Ainsi, il ne s'affiche pas comme un modèle, au contraire.

De plus, lorsque Marie-Michèle écrit sur la dictature, le narrateur va jusqu'à feindre un désintéressement total : « [s]i je comprends bien, pour elle Duvalier n'était pas l'unique responsable de cette situation [...]. Bon, j'ai à peine parcouru son bouquin. Je dois avouer que je suis passablement intéressé par le journal [...] » (GJF : 39). Le narrateur cherche en apparence à s'éloigner de tout discours sur la dictature, en focalisant son attention encore ailleurs, sur le littéraire et son manque d'intérêt. Ironiquement, le refus de parler politique, sans cesse réitéré, est ce qui permet paradoxalement d'en parler.

18. John L'Écuyer, 2004, *Le goût des jeunes filles*, long-métrage, Westmount, Crystal Films.

19. Dans *L'énigme du retour* (2009, Paris, Grasset, p. 29), Laferrière évoque à nouveau le dictateur « qui n'arrête pas d'ordonner que l'on coupe les têtes à ses sujets ».

C'est également dans ce journal de Marie-Michèle qu'est narré brièvement le passage du pouvoir politique de Papa Doc à Baby Doc. La venue au pouvoir de Jean-Claude Duvalier relève de la farce. Baby Doc n'est qu'une pauvre victime sans courage qui s'est trouvée pour ainsi dire au mauvais endroit, au mauvais moment. De façon assez ironique, il ressemble ainsi au jeune Dany, qui aurait été malencontreusement aperçu par un Macoute à la sortie d'un bar, après que son ami ait « coupé les couilles au marsouin ». Marie-Michèle, la narratrice du journal à l'intérieur du roman, envisage le refus de Baby Doc de devenir président à vie après la mort de son père.

On dirait un bœuf qu'on mène à l'abattoir [...]. Et c'est ce qui me fend, d'une certaine manière, le cœur. Tu imagines, ton père est un des pires criminels de son époque, et [...] tu entends dire partout que le vieux va crever et que tu es son héritier politique [...]. Je peux te dire que je me serais cassée vite fait [...]. Oh la la, tu parles d'un raffut! [...] Le fils Duvalier qui demande l'asile politique. (GJF: 58)

L'expression « d'une certaine manière » tempère toute la phrase, permet de ne pas s'apitoyer, de ne pas prendre au sérieux ce qui est dit, car tout n'est que « d'une certaine manière » et fictif, donc d'un point de vue bien particulier (ici, celui d'une bourgeoise privilégiée) qui n'appartient vraiment et intégralement à personne « en réalité ». Ce jugement pourrait être tenu sur Baby Doc. Une fois toute préoccupation politique occultée, il ne resterait plus que son imbécilité. Au lieu d'une accusation (plus prévisible) pour tous ses crimes, le choc sur le lecteur est plus grand par cette défamiliarisation de l'attaque. Le tir se fait ailleurs : sur le ridicule de Baby Doc, dont le pouvoir cesse alors d'être inébranlable, car il ne s'agit que d'un homme, et des plus faibles. L'ironie réside en ce que ce scénario absurde et imaginaire est en même temps fondé sur des faits réels bien connus, comme la rondeur de Baby Doc ou sa demande d'asile politique qui, si elle semble absurde en 1971, est l'anticipation d'une histoire encore plus absurde, un clin d'œil de l'auteur qui a déjà connaissance des événements subséquents lorsqu'il écrit.

Finalement, l'imaginaire et l'ironie dépeignent, puis rejoignent le réel. Le rationnel ne pourrait pas mieux expliquer ce passage au pouvoir. Laferrière refuse d'accorder au 21 avril 1971 le statut d'événement historique qui devrait toucher chaque Haïtien. Il n'y consacre ainsi que quelques lignes, contre des pages consacrées à son dépuclage avec

Miki²⁰. De plus, la mort de sa tante Raymonde, narrée ironiquement dans la section qui suit celle de l'annonce du décès du dictateur, est décrite longuement et en détail, et Laferrière y attache une plus grande importance dans son histoire personnelle. Il s'oppose donc, sans avoir à le citer de façon explicite, à l'idéal duvaliériste qui prône le collectif²¹.

TÉMOIGNAGES DE PRISONNIERS SOUS DUVALIER

Laferrière reprend certaines idées exprimées dans les témoignages écrits par des prisonniers politiques sous le régime de Baby Doc. Les ouvrages *Fort-Dimanche*, *Fort-la-Mort*²² de Patrick Lemoine et *Les cachots des Duvalier*²³ de Marc Romulus n'évoquent pas l'indicible qui peut suivre un traumatisme. Tout en restant réalistes, ils montrent que même dans une entreprise qui se veut objective et précise, l'imaginaire joue un rôle important. Lemoine écrit : « [j]e devrai les [les bourreaux] défier, tenir bon [...]. L'idée d'un lendemain meilleur me gonfla d'énergie et d'optimisme. Souvent, la vie se nourrit d'espoir et d'illusion²⁴ ».

Lemoine passe donc son temps à interpréter ses rêves afin de se donner le courage de survivre à l'humiliation, à la famine et à la maladie. Dans *Le goût des jeunes filles*, au contraire, aucun décodage n'est nécessaire. Les rêves sont justement des cauchemars de Fort-Dimanche (GJF : 279)

-
20. Essar remarque que Laferrière ne respecte pas toujours le détail historique; Dennis F. Essar, 1999, « Time and Space in Dany Laferrière's Autobiographical Haitian Novels », *Callaloo*, vol. 22, n° 4, p. 930- 946. Ainsi, dans *Le goût des jeunes filles*, il annonce la mort de Duvalier un lundi dans la section « Un week-end à Port-au-Prince » alors qu'en réalité, Duvalier est mort le mercredi 21 avril et que sa mort a été annoncée le lendemain matin. Mais pour des raisons de cohérence avec la section, le lundi était sûrement plus pratique pour Laferrière. Cela témoigne peut-être aussi de ce qu'Essar qualifie de « manque d'intérêt pour la précision historique qui se comprend aisément » (*an understandable lack of concern for historical accuracy*, p. 933, notre traduction). Il en ressort également que Laferrière se donne la liberté de modifier les détails de cette histoire de la dictature.
21. Dans le *Bréviaire d'une Révolution*, Duvalier lie le personnel et l'individuel au collectif : « [u]n Peuple est en un sens, une collection d'individus, résolu à vivre ensemble sous la même loi »; François Duvalier, 1967, *40 ans de doctrine, 10 ans de Révolution. Bréviaire d'une Révolution. Extraits des « Œuvres essentielles »*, Boulogne, Delroisse, p. 85.
22. Patrick Lemoine, 1996, *Fort-Dimanche, Fort-la-Mort*, Montréal, Éditions du CIDIHCA.
23. Marc Romulus, 1995, *Les cachots des Duvalier. Marc Romulus, ex-prisonnier politique témoin*, Port-au-Prince, Cresfed.
24. Lemoine, *Fort-Dimanche, Fort-la-Mort*, *op. cit.*, p. 49.

et sont donc une forme de langage très claire et directe traduisant les peurs de Dany. Loin d'être un héros, même ses fantasmes sur les filles l'effraient : l'une d'elles, Choupette, affirme pouvoir « tuer un homme avec [sa] langue » (GJF : 223). Lemoine, lui, lutte constamment dans ce qu'il appelle, à son arrivée à Fort-Dimanche, « un monde irréel, un monde outre-tombe²⁵ ». Pour répondre à une horreur qui dépasse toute imagination, il faut la battre sur son propre terrain : l'imagination, l'irréel. Au contraire, chez Laferrière, imaginer sert ironiquement à effrayer encore plus le jeune Dany. Lorsqu'il essaie d'imaginer ce qui va se produire s'il termine à Fort-Dimanche, il pense : « [l]e plus dur, c'est de savoir que la réalité est encore plus abominable que tout ce que mon esprit peut concevoir » (GJF : 154). Cela permet en même temps à Laferrière de témoigner de ce dont il n'a pas été témoin, et de témoigner aussi de la peur, par l'imagination.

Comme Lemoine, Romulus parle également de l'imagination comme stratégie de résistance. Dans un exposé, il explique comment la résistance pouvait avoir lieu « devant un tel tableau d'horreur » et comment témoigner ensuite de l'univers Duvalier : « [...] le prisonnier sort vivant du monde infernal de Fort-Dimanche parce qu'il a su en quelque sorte créer un monde à lui où se côtoient ses souvenirs, ses rêves, ses espoirs, mais d'où il a pu exclure l'horreur du quotidien destiné à le briser et à le tuer²⁶ ». Dès lors, une dose d'imagination et de fiction semble nécessaire pour aborder le problème de l'emprisonnement sous Duvalier.

Pour conclure, un discours fictif engagé par le biais de l'ironie permet à l'auteur de parler de la dictature tout en évitant de tomber dans la victimisation ou dans l'héroïsme. L'individu a donc sa place dans une telle conception. Il n'est pas condamné à périr ou à devenir un sauveur de la nation. En adoptant un style reposant largement sur l'ironie, Laferrière se dote d'une liberté d'expression sans limite. Il peut dire une chose et son contraire. C'est par ce collage de perspectives suggérées que Laferrière écrit un roman qui parle de sexe et de désir, d'anecdotes qui se suivent, mais en tissant un roman engagé, structuré non pas par l'adhésion à une idéologie ou à un mouvement politique ou littéraire, mais par l'ironie. Celle-ci permet de remettre en question par la suggestion plutôt que par l'affirmation, tout en donnant un rôle actif au lecteur,

25. *Ibid.*, p. 103.

26. Romulus, *Les cachots des Duvalier*, *op. cit.*, p. 30.

malgré son immobilité. Face à la terreur que représente la vie sous la dictature, Laferrière riposte par la possibilité du bonheur malgré tout, par l'inventivité de l'écrivain et sa capacité à combattre une dictature qui aura fini par ne plus être inébranlable.

BIBLIOGRAPHIE

- Duvalier, François, 1967, *40 ans de doctrine, 10 ans de Révolution. Bréviaire d'une Révolution. Extraits des « Œuvres essentielles »*, Boulogne, Delroisse.
- Essar, Dennis F., 1999, « Time and Space in Dany Laferrière's Autobiographical Haitian Novels », *Callaloo*, vol. 22, n° 4, p. 930-946.
- Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Glissant, Édouard, 1997, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard.
- Laferrière, Dany, 2000, *J'écris comme je vis. Entretiens avec Bernard Magnier*, Montréal, VLB éditeur.
- , 2000, *Le cri des oiseaux fous*, Paris, Serpent à Plumes.
- , 2007, *Le goût des jeunes filles*, Paris, Gallimard.
- , 2009, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset.
- L'Écuyer, John, 2004, *Le goût des jeunes filles*, long-métrage, Westmount, Christal Films.
- Lemoine, Patrick, 1996, *Fort-Dimanche, Fort-la-Mort*, Montréal, Éditions du CIDIHCA.
- Munro, Martin, 2005, « Master of the New. Tradition and Intertextuality in Dany Laferrière's *Pays sans chapeau* », *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*, n° 18, p. 176-188.
- Romulus, Marc, 1995, *Les cachots des Duvalier. Marc Romulus, ex-prisonnier politique témoigne*, Port-au-Prince, Cresfed.
- Roumain, Jacques, 1999, *Gouverneurs de la rosée*, Coconut Creek, Educa Vision.
- Sartre, Jean-Paul, 1938, *La nausée*, Paris, Gallimard.
- , 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

ESTHÉTIQUE ET ENJEUX DE L'IRONIE DANS LE ROMAN « VOYOU¹ » FRANCOPHONE

Les cas d'Alain Mabanckou et de Patrice Nganang

GAËL NDOMBI-SOW

Université Paul Verlaine

Résumé – Cet article se propose d'observer comment l'ironie, consubstantielle aux romans d'Alain Mabanckou, *Verre cassé* et *Mémoire de porc-épic*, et de Patrice Nganang, *Temps de chien* et *La joie de vivre*, souligne avec esprit les stéréotypes sociaux et détourne l'insolite qui caractérise les réalités africaines. Dans leurs fictions, ces deux auteurs actualisent une vision du monde africain discrètement subversive, à travers des formes diverses d'ironie qui placent le rire au centre de la dénonciation et de l'aspiration à un monde meilleur.

-
1. Il est nécessaire de préciser le sens du mot « voyou », tel qu'il sera appréhendé dans cet article. D'abord, pour Michel Naumann, les romans voyous mettent à nu une image de l'Afrique placée sous le signe du délire, de l'hallucination, du burlesque, du chaos et du désenchantement ; voir Michel Naumann, 2001, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires. Pour notre part, sans exclure cette acception, nous nous intéressons au caractère péjoratif du terme, dans la mesure où les romans que nous nous proposons d'étudier trouvent leur lieu d'ancrage dans le « sous-peuple ».

Esthetic and issues of irony in the « voyou » francophone novel : The examples of Alain Mabanckou and Patrice Nganang

Abstract – This article examines how the overarching use of irony in Alain Mabanckou and Patrice Nganang's novels highlights social stereotypes and manipulates the peculiarities of African realities. In their novels, the two authors propose a discretely subversive vision of the African world, revealed through diverse forms of irony and using laughter to denounce realities and to aspire to a better world.

Dans l'introduction de l'essai qu'elle consacre à l'œuvre d'Émile Zola, Marie-Ange Voisin-Fougère revient sur la difficulté de trouver une définition de l'ironie qui fasse l'unanimité.

Envisager la notion d'ironie, c'est avant tout s'exposer à un constat : l'ironie n'est pas une. Tous les travaux consacrés à l'ironie s'accordent à en reconnaître le caractère vague, multiforme. Aujourd'hui encore, malgré la multiplication d'ouvrages ou d'articles consacrés à l'ironie, et l'attention de plus en plus soutenue que la critique apporte à sa définition, on a souvent l'impression que le terme n'a pas la même signification pour tous².

Toutefois, il est possible de donner un aperçu général de cette notion. L'ironie est une figure de style, de pensée, une attitude mentale qui exprime, de façon subtile et détournée, une désapprobation. Elle se caractérise par le fait d'inscrire une « distance intempestive à l'égard d'une position originelle insatisfaisante, en faisant de l'ambiguïté ludique sa marque propre³ ». C'est pourquoi il est nécessaire de conserver le sens large du concept d'ironie et de considérer la notion dans sa proximité sémantique avec le comique, l'humour, la satire, la caricature, la parodie ou le sarcasme.

-
2. Marie-Ange Voisin-Fougère, 2001, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, p. 15.
 3. Éric Bordas, 2003, *Ironies balzaciennes*, Paris, Éditions Christian Pirot, p. 7.

Par une étude de l'ironie dans les œuvres d'Alain Mabanckou et de Patrice Nganang⁴, nous tenterons de saisir certaines caractéristiques de l'écriture romanesque africaine contemporaine, notamment lorsqu'il s'agit de souligner avec esprit les stéréotypes sociaux et les aspects insolites des réalités africaines. Sur le plan esthétique, deux constantes se dégagent de l'écriture de ces auteurs : l'ironie par antiphrase et l'ironie par hyperbole. En employant d'autres codes que le langage courant, l'écrivain donne sa vision du monde et laisse le soin au lecteur de décrypter des messages qui vont de l'humour, facilement identifiable, à une satire sociale qui nécessite finesse et compréhension pour être décodée. Cette spécificité de l'écriture oblige le lecteur à se questionner sur le sens des mots et des images, et sur ce qu'ils véhiculent.

GROSSIÈRETÉ ET HUMOUR DANS LE ROMAN FRANCOPHONE

L'ironie, inhérente à l'écriture de Mabanckou et de Nganang, consiste à faire passer des messages en contrebande, de manière plus ou moins voilée, à travers « la violence du verbe : jurons, insultes, injures et autres gros mots⁵ ». Cette violence, loin de choquer, met l'humour au service du message véhiculé, ce qui donne une vision subversive du monde. En effet, le milieu sociologique dans lequel évoluent les personnages du roman « voyou » est particulièrement malsain. La sexualité, la fornication et la vulgarité caractérisent la cité des protagonistes et alimentent incontestablement une écriture érotico-scatologique, par le déploiement de tout ce qui peut sembler contraire aux bonnes mœurs de la société. Cette atmosphère obscène est construite par les auteurs non seulement à partir de la mise en scène de paroles ordurières, mais aussi d'événements et de figures morbides dont la présentation grossière relève de l'humour. Du corps humain, les romanciers semblent ne retenir que tout ce qui est orifice – bouche, sexe, anus – avec une distinctive inclination pour les excréments : cacas, chier, pipi, merde, diarrhée. Cette insistance n'est évidemment pas sans rapport avec l'ironie. Celle-ci

4. Alain Mabanckou, 2006, *Verre cassé*, et 2007, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, coll. Points; Patrice Nganang, 2001, *Temps de chien*, et 2003, *La joie de vivre*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. Fiction française.

5. Mwatha Musanji Ngalasso, 2002, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, n° 148, p. 74.

repose essentiellement sur une forme d'esprit qui consiste à dissimuler, sous une impassibilité apparente, une raillerie parfois cruelle, une satire, l'absurdité comique d'une situation.

Le processus ironique s'étend dans l'œuvre de Patrice Nganang par le biais de jeux de mots et de différents procédés mis en œuvre pour dire ce qui est abject. Dans *La joie de vivre*⁶, titre lui-même ironique⁷, le climat politique du pays (le Cameroun), où évoluent Kémi et les autres personnages, est particulièrement morbide. La prolifération des partis politiques fait naître de vives tensions entre les groupes ethniques. Ainsi, la narratrice, pour décrire le sigle d'un parti politique, le BDC du Dr. Aujoulat, tente ces différentes définitions : « Bande De Cons », « Bande De Couillons », « Bandes De Cougnafés », ou « Boule De Caca » (JV : 56). La métaphore humoristique qui rapproche par analogie le politique de l'obscène souligne la nature destructrice des partis politiques en Afrique, qui sont parfois à l'origine de conflits interethniques sanglants.

Dans la même logique, un autre aspect néfaste est dénoncé par l'orthographe des mots. Un jeu de lettres est mis en place par l'auteur pour faire une critique sociale, comme dans l'exemple : « Kamerun avec K et Cameroun avec C se prononcent de la même manière » (JV : 88). Bien que les deux termes, Kamerun et Cameroun, différents morphologiquement, aient la même prononciation, « le plus important, [...] c'est que l'un rime avec le kunde [indépendance en langue bassa] et l'autre avec le caca » (JV : 88). Le « K » est ici considéré comme la lettre qui renvoie aux valeurs authentiques, tandis que le « C » est la lettre par excellence de la corruption et de l'obscénité, étant donné qu'une multitude de mots grossiers débutent par cette lettre : caca, con, couille, cougnafé, chier, cul, couillon, etc.

Ce jeu avec les lettres relève d'une esthétique commune à certains auteurs africains, dont l'écriture se heurte fréquemment au politique.

6. Les références aux ouvrages du corpus seront désignées par un sigle, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le texte. Pour les romans de Patrice Nganang : JV [*La joie de vivre*] et TC [*Temps de chien*]; pour ceux d'Alain Mabanckou : VC [*Verre cassé*] et MPE [*Mémoire de porc-épic*].

7. *La joie de vivre* est le titre du douzième volume des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », dans lequel il met en exergue l'idée dualiste de la bonté et de la douleur. Chez Patrice Nganang (*op. cit.*), « la joie de vivre » est une antiphrase : il use de l'ironie pour traduire la situation difficile dans laquelle vivent les personnages de son roman. La « joie de vivre » renvoie donc au mal de vivre.

Tel est le cas de Sony Labou Tansi, qui pratiquait ce jeu en écrivant Congo avec un « K » plutôt qu'avec un « C »⁸. Ici, la dénonciation de la prolifération des partis politiques n'échappe pas à la critique de l'écrivain. Il se confirme ainsi une nouvelle écriture aux contours obscènes dans laquelle le plaisir, l'humour, la dérision et l'insolence se combinent pour revisiter une thématique déjà amorcée, dans les années 1970, par des écrivains tels qu'Ahmadou Kourouma ou Williams Sassine, par rapport à la désillusion et à la contestation des dictatures africaines. En dénonçant les travers de la politique africaine et toutes les tares de la société, l'écrivain dessine, en creux, une image positive. En effet, le recours à l'ironie pour décrire des situations scabreuses est une stratégie de subversion qui permet de tourner en dérision les responsables de ce désordre, d'où l'indexation des politiques comme cible privilégiée. C'est en ce sens que Pierre Schoentjes remarque que « l'ironie est la servante, l'arme, l'outil de la satire⁹ ». L'aspect corrosif de ces textes, où est introduit sans cesse le cauchemar, oriente dès lors le lecteur vers une analyse qui place la société africaine sous le signe de la désolation sociale. Le jeu opéré sur le caractère graphique permet aussi de mettre en doute la transparence des choses et d'introduire le grotesque dans la fiction. Il dénonce, par synecdoque, toute une classe politique au service de la ruine de l'État. Ainsi, dans l'extrait cité ci-dessous, l'écrivain utilise les caractères italiques pour mieux marquer l'indexation du référent.

Politique de quoi ? disait-il. C'est la peur qui va vous tuer. Qu'est-ce qu'on nous a fait eh ? Les *Biyas* foutent notre équipe nationale en l'air, et nous disons que ce sont les joueurs qui sont responsables. Réfléchissez donc, mes frères, réfléchissez ! *Ils* mangent l'argent des joueurs, et nous disons que ces derniers ne valent plus rien. Il y a même pire que ça : *ils* foutent les caisses de l'État en l'air, et nous croyons que le pays est pauvre. Maintenant que nous nous faisons battre par n'importe quelle équipe, et ils nous font croire que nous ne valons plus rien. Pire : *ils* nous font croire que c'est la faute à l'arbitre. Quand allons-nous cesser de nous laisser manipuler par leur discours ? *Ils* nous disent de laisser la politique aux politiciens [...] (TC : 234).

-
8. Pour plus de détails, lire l'ouvrage que consacre Anatole Mbanga aux textes de Sony Labou Tansi ; Anatole Mbanga, 2000, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
9. Pierre Schoentjes, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, p. 221.

L'italique, appliqué ici au pronom personnel « ils », implique un glissement de sens et permet à l'écrivain de désigner par antonomase « les Biyas », c'est-à-dire toute l'équipe politique dirigeante du Cameroun. « Biya » ne renvoie plus uniquement au Président ou à sa famille, mais à une manière de voir, une manière d'être. Aussi, la mise en scène des acteurs de la vie politique, traduite par un langage scatologique et ironique, permet-elle de ridiculiser les détenteurs du discours dominant, car comme l'écrit Tchicaya U Tam'si, « l'humour préserve. Il [...] rend serein, c'est notre arme à tous, les faibles [...]. L'humour est une arme¹⁰ ». Le règne du despote, il convient de le rappeler, plonge le pays dans l'anomie, une situation de négation totale de la personne humaine qui devient alors parfois plus proche de l'animal.

« LE DEVENIR ANIMAL¹¹ » : UNE STRATÉGIE DE PAROLE INDIRECTE

Les figures empruntées au bestiaire sont généralement liées, dans la littérature africaine, à l'utilisation de l'ironie et de l'humour. On ne compte plus les romans qui offrent des narrations animalières. De *La phalène des collines*¹² à *Mémoires de porc-épic*, en passant par *Temps de chien* et *Le Marchand de passés*¹³, la représentation fictionnelle du bestiaire se conjugue souvent avec une mise en scène de différents types d'animaux-narrateurs – une phalène, un porc-épic, un chien et un gecko – susceptibles de fournir des « regards autres, posés sur le monde humain¹⁴ » et d'annuler la différence entre l'humain et l'animal. En effet, « la perspective de l'exclu/l'étranger – penseur et observateur intelligent – se prête à merveille à l'expression de la satire¹⁵ ». Ce recours au bestiaire n'est jamais anodin, car du point de vue de la phalène par exemple, protagoniste du roman de Koulsy Lamko, « c'est dans l'animal

10. Tchicaya U Tam'si, 1982, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, p. 165.

11. J'emprunte à Gilles Deleuze (2002 [1981], *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique) l'expression qu'il utilise dans son analyse des tableaux de Francis Bacon ; voir notamment le titre du chapitre 2 : « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir animal ».

12. Koulsy Lamko, 2002, *La phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. Motifs.

13. José-Eduardo Agualusa, 2006, *Le Marchand de passés*, Paris, Métailié.

14. Augustine H. Asaah, 2006, « Le monde vu par les animaux. La narration animalière ou l'art du décentrement », *Notre librairie*, n° 163, p. 30.

15. *Ibid.*, p. 33.

qu'il faut creuser pour déterrer les limites de l'homme¹⁶». Dès lors, il sera question d'observer comment se déploie, dans les œuvres d'Alain Mabanckou et Patrice Nganang, la réflexion ironique sur l'animalité de l'humain.

Temps de chien, deuxième roman du camerounais Patrice Nganang, tente de résoudre l'énigme de la condition humaine. Mieux, il se propose d'enquêter sur l'humanité de l'homme, par le biais de la conscience et de la voix narrative d'un chien. Mboudjak est le chroniqueur et le témoin des événements qui surviennent dans le bar de son maître. Face aux stupidités humaines, il ne cesse de se vanter d'être un « chien scientifique », « un chercheur » (TC : 183), ayant pour mission de souligner le manque d'humanité des habitants de Madagascar, un quartier pauvre de Yaoundé, la capitale du Cameroun. Il jette alors un regard critique sur la population, qui pense toujours être supérieure à l'animal. De ce fait, le point de vue du chien est celui d'une extériorité totale, parfaite, car autant les hommes ne veulent jamais être traités de chiens, autant le chien du roman estime insultant d'être pris pour un homme : « à force d'observer les hommes et de ne rien faire d'autre, je n'ai peut-être même plus mes évidences canines. Être pris pour un homme demeure cependant toujours l'insulte la plus terrible qu'on puisse me faire » (TC : 46). La réaction de Mboudjak laisse apparaître une désillusion totale, car la condition humaine dans les sous-quartiers de Yaoundé frôle la condition animale. La faculté de juger est octroyée à un chien. La même réflexion apparaît dans *Mémoires de porc-épic*, à travers les paroles du porc-épic narrateur.

À vrai dire, je n'ai rien à envier aux hommes, je me moque de leur prétendue intelligence puisque j'ai moi-même été longtemps le double de l'homme qu'on appelait Kibandi et [...] sans moi il n'aurait été qu'un misérable légume, sa vie d'humain n'aurait même pas valu trois gouttes de pipi du vieux porc-épic qui nous gouvernait à l'époque où je faisais encore partie du monde animal (MPE : 11-12).

Ce rabaissement de l'humain à la condition animale est accentué par Massa Yo – maître de Mboudjak, un ancien fonctionnaire qui passera de l'opulence la plus ostentatoire à une dérive existentielle – qui, au comble de sa misère, mange les plats réservés aux chiens : « [...] les conserves de

16. Lamko, *La phalène des collines*, op. cit., p. 48.

Score, s'il les achetait encore quelquefois, c'était pour lui-même et pour sa famille, car c'était de la viande d'un prix encore abordable... » (TC: 15). Consommer de la nourriture pour chien revient à rapprocher, par ironie, l'humain de la bête et à concrétiser ainsi son « devenir animal ». La précarité dans laquelle vivent les protagonistes est à l'origine de leur déshumanisation. Et c'est dans cette communion de la chair souffrante que s'opère le passage de l'humain au statut bestial. L'animalisation se lit donc comme une déchéance, une punition. Si ces œuvres, avec au centre des personnages d'animaux, suscitent le rire, à l'arrivée, c'est sur l'homme que porte essentiellement l'observation de ces écrivains. Aussi, dans le récit de Patrice Nganang, les images animalières se font-elles obsédantes, notamment par l'anthroponymie, qui montre que l'humain s'accoutume aux manières bestiales. Deux révoltés du bar « le Client est roi » s'appellent Nzui Manto (la Panthère) et le Corbeau. Le premier est présenté comme « un petit agité » (TC: 47), en référence à la souplesse de l'animal dont il porte le nom. Mais le mérite de Nzui Manto – traduction littérale de la panthère en *medumba* (langue bantoue du groupe bamiléké) – est sans doute dans son caractère révolutionnaire. En effet, il est un fervent « paroleur » qui pousse les opprimés de la société à la révolte et à l'optimisme devant une situation qui leur est défavorable. C'est pourquoi la Panthère se fait le chantre d'une idéologie visant à améliorer la vie des hommes¹⁷.

Tout comme la Panthère, le Corbeau est désigné par ce pseudonyme en référence à l'oiseau du même nom. Ici, c'est la guigne attribuée à cet oiseau qui est mise en évidence. En effet, le Corbeau de la fiction est « un homme habillé en noir-noir » (TC: 119), couleur de deuil associée à l'oiseau des cimetières. De plus, dans la description qu'en font les « soumis » du sous-quartier, la récurrence des adjectifs qualificatifs confirme ce présage : « sourire cadavérique », « aura maléfique », « lugubre silhouette », « vulgaire », « homme sinistre » (TC: 119-120). Pourtant, au fil du récit, le Corbeau sera moins craint et méprisé. Il

17. La double référence interculturelle est intéressante. D'abord, l'écrivain songe probablement aux Black Panthers, mouvement révolutionnaire afro-américain formé aux États-Unis dans les années 1966 et dont l'ambition est de s'inspirer des pré-occupations de la population noire, confrontée quotidiennement aux problèmes économiques et sociaux. La deuxième référence renvoie aux hommes-panthères de l'époque coloniale, une société secrète toujours présente chez les Wobé de Côte d'Ivoire.

mettra à nu la lâcheté des hommes et leur abandon dans l'alcool, où ils croient trouver un remède à leurs maux.

Si l'animalisation des autres apparaît ainsi constitutive de la définition de soi comme humain, le Corbeau – malgré le nom animal qu'il porte – devient alors le véritable humain et les populations à qui il s'adresse deviennent des bêtes sauvages. Le rôle du Corbeau est d'autant plus intéressant qu'un jour, il se présente au bar avec le manuscrit d'un livre qu'il écrit: « [L]e lendemain, l'homme en noir-noir vint avec un livre qu'il avait écrit. Le titre du livre était – comment l'oublier? – *Temps de chien*. Il dit qu'il avait essayé d'y écrire une histoire du présent, une histoire du quotidien, de saisir l'histoire se faisant, et de remettre la conduite de l'histoire aux mains de ses véritables héros » (TC: 122). L'écrivain camerounais recourt à un mode de composition proprement architectural en intégrant, dans son roman, le procédé de la mise en abyme. Le processus devient plus séduisant lorsqu'on s'intéresse à la suite de la narration, au moment où le dispositif narratif laisse apparaître un jeu de miroirs complexe. Le lecteur est amené à imaginer les personnages du roman de Nganang lisant *Temps de chien* du Corbeau.

C'est alors seulement que les buveurs du « Client est Roi » commencèrent à le regarder autrement. « Pas possible! Des gens comme nous dans un livre! » fut l'étonnement général. Et alors que soudain tout le monde regardait émerveillé le livre du Corbeau, scrutant dans les milliers de lettres pour y retrouver un visage commun [...]. Ils semblaient soudain avoir des confidences à lui faire (TC: 122).

Le dispositif ordinaire de la narration classique est éclaté par la métalepse. Le roman dans le roman fonctionne comme une expérience, une mise à l'épreuve assortie d'une révélation. La fiction produit un effet de coup de théâtre performé par des personnages qui se découvrent projetés dans le roman, enchevêtrés dans leur misère. L'œuvre, pour ces lecteurs fictionnels, n'est plus un simple divertissement, mais le reflet de la réalité du monde dans lequel ils évoluent. Cela devient ironique pour ces personnages de se voir peints dans un roman.

Le chien, bien que connu comme étant le fidèle compagnon de l'homme, est aussi considéré comme un animal vil, incarnation de l'indigence, de la souffrance et même, de la pouillerie. D'où la nature polysémique de ce mot: il désigne d'abord l'animal à quatre pattes qui partage le quotidien

de l'homme; mais il est aussi une injure qui rapproche l'homme, par analogie, de la condition de cet animal. Le sens de ce mot réside dans la fiabilité des signifiants, en lien avec le contexte d'emploi.

RUMEUR ET INTERTEXTUALITÉ AU SERVICE DE L'IRONIE

La rumeur, caractéristique de la ville dans la prose de Patrice Nganang, est aussi objet de réprobation. En effet, dans plusieurs fictions africaines, la métropole est au cœur d'un processus de décadence généralisée. L'attrait exercé par la rumeur¹⁸ participe à l'abrutissement des petites gens de l'espace urbain à travers

[des] pseudo-anecdotes vraisemblables (bien que certaines surprennent surtout par leur extravagance un peu folle) qui courent la ville, le plus souvent de façon discrète [...]. Elle circule dans les bistrots, cafés, bars, lors des cocktails ou de dîners en ville, dans toutes ces situations de contacts rapides et superficiels caractéristiques de la vie urbaine où l'on côtoie sans cesse inconnus ou quasi inconnus¹⁹.

Le rapport qui lie la rumeur à l'ironie se situe dans le détournement de la parole urbaine à des fins satiriques. Le fait réside dans le grossissement des événements du quotidien.

Dans les textes de Patrice Nganang, le rapport à l'ironie est plus diffus lorsque la rumeur participe à la pérennité de l'angoisse. L'angoisse fait de la ville un lieu où mener une existence paisible est impossible, parce que la parole urbaine « est une dangereuse musique. Sa réalité folle naît dans l'ivresse des hommes, à ces moments où leurs paroles deviennent fortes, leurs craintes trop visibles, et leurs gestes désordonnés » (TC: 142-143). Ainsi, dans *Temps de chien*, la rumeur sur le vol de sexes dans les rues de Yaoundé provoque une véritable psychose chez les habitants qui ne vaquent plus normalement à leurs activités.

18. Xavier Garnier définit la rumeur comme « une parole que n'authentifie aucune origine dont l'existence éphémère est garantie par sa capacité de circulation »; Xavier Garnier, 2001, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre librairie*, n° 144, p. 15.

19. Véronique Champion-Vincent, 1988, « Les légendes urbaines. Rumeurs du quotidien, objets d'étude pluridisciplinaire », *Cahiers de littérature orale*, n° 24, p. 77.

Un jour, l'animation ininterrompue des rues, [...], la rumeur des tontines cahoteuses, le kongossa chuchoté des bars endiablés [révélerent] par le truchement de la large bouche de la Panthère [...] : « Il paraît [...] qu'un homme passe de quartier en quartier et fait disparaître le bangala des gens. [...] Il serre ta main et puis, woup ! ton machin disparaît ». En parlant, il tenait par prudence ses testicules à travers sa poche. « Moi, dit un client de mon maître décidé, j'aimerais savoir ce qu'il fait avec tous ces bangalas-là ».

— Peut-être les vend-t-il aux collectionneurs européens. [...] Vous savez que la majorité des Blancs ne bandent pas. C'est pourquoi ils viennent acheter les bangalas des Africains (TC : 143-144).

La parole actualisée dans cette scène accable les personnages qui semblent médusés par l'idée de se faire voler le sexe. La posture de la Panthère qui « tenait par prudence ses testicules à travers sa poche » démontre l'insécurité frappante qui sévit dans les grandes villes. Cette rumeur est signalée par la formule « il paraît » en début de discours. Elle reproduit par mimétisme langagier des termes essentiellement locaux et reprend des stéréotypes entretenus depuis des décennies, notamment sur l'impuissance sexuelle des Blancs. La rumeur a une force de subversion dangereuse qui alimente la violence urbaine où il suffit, par exemple, de crier au voleur dans un marché pour qu'un homme innocent se fasse molester (TC : 275-280).

Chez Alain Mabanckou, le sarcasme s'allie à la parole urbaine pour déconstruire des stéréotypes sur la personne africaine. Le sarcasme est une raillerie insultante, une ironie mordante qui vise à faire de quelqu'un ou de quelque chose un objet de plaisanterie. À ce propos, nous pouvons percevoir le sarcasme à travers les différentes peintures que fait *Verre cassé* des communautés africaines.

Il [l'Imprimeur] dit au passage que les Congolaises, faut même pas en parler, elles sont dépendantes à mort, elles jouent aux intellectuelles, il dit que les Camerounaises, y a pas pire qu'elles, elles sont tellement matérialistes et intéressées qu'on les appelle les Cameruneuses, il dit que les Nigérianes, Mon Dieu, elles passent leur temps à se battre pour avoir une place sur le trottoir de la rue Saint-Denis, il dit que les Gabonaises, c'est encore une autre paire de manches, elles sont laides comme des morpions, il dit que les Ivoiriennes, c'est incroyable, elles sont des cuisses légères qui passent leur temps à remuer leur derrière (VC : 140-141).

Ici, en même temps que l'auteur élabore une critique sociale du mode de vie de certaines communautés africaines immigrées en France, il use également d'un jeu de mots subtil – en créant des mots-valises comme « cameruineuses » – résultant de l'action sur le signifiant, de l'exploitation des ambiguïtés du signifié ou de l'établissement d'autres rapports entre signes et référents.

Enfin, l'emploi des structures proverbiales dans les textes africains, loin d'être un jeu injustifié, est d'abord destiné à véhiculer une vision du monde, celle de l'espace social où se déroule la fiction. Les auteurs utilisent souvent un dicton pour donner une explication. Comme le remarque Madeleine Borgomano dans l'étude qu'elle consacre à Ahmadou Kourouma, « [c]ette façon oblique de s'exprimer, ce recours fréquent aux proverbes, sont aussi une imitation du mode d'expression courant²⁰ ». Ainsi, dans *Temps de chien*, l'une des parodies les plus significatives est notamment l'allusion sentencieuse au chef de l'État camerounais Paul Biya, faite sur un ton ironique. L'auteur détourne les propos du président de leur contexte habituel pour en faire une sentence utilisable dans toutes les situations de dérives sociales. À titre illustratif, un extrait de ses discours est fréquemment répété par les personnages de *Temps de chien* : « [l]e Cameroun c'est le Cameroun » (TC : 190, 269 et 289). Le lecteur avisé de l'histoire du Cameroun reconnaît facilement la formule lapidaire prononcée lors des mouvements de contestation de l'idéologie du parti unique par le président Paul Biya pour signifier son refus d'instaurer le multipartisme. Plus comique nous semble, dans *Verre cassé*, le style de Mabanckou et son usage du français. Indigents, pères de famille, ministres, présidents de la République courent après une langue dont ils ne soupçonnent pas toujours la complexité. Ainsi, le chef d'État Adrien Lokouta Eleki Mingi se fait du mauvais sang parce que son ministre de la Culture, dans un discours multipliant les « j'accuse » à la Zola, est devenu, à ses dépens, célèbre du jour au lendemain. Lui, Président-général des armées, qui rêve d'entrer dans l'Histoire par une formule inoubliable, voit ses chances compromises. Ses « nègres » s'emploient à lui en trouver une qui est, elle aussi, un emprunt notoire : le « je vous ai compris » du Général de Gaulle, auquel s'ajoute une série d'autres citations connues.

20. Madeleine Borgomano, 1998, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, coll. Classiques pour demain, p. 20.

On a débuté par Louis XIV qui a dit « l'État c'est moi », et le chef des nègres du Président-général des armées a dit « non, c'est pas bon cette citation, on ne la garde pas, c'est trop nombriliste, on nous prendrait pour des dictateurs, on passe », Lénine a dit « Le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification du pays », et le chef des nègres a dit « non, c'est pas bon, c'est prendre le peuple pour des cons, surtout les populations qui n'arrivent pas à payer leur facture d'électricité, on passe », Danton a dit « De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace », et le chef des nègres a dit « non, c'est pas bon, trop répétitif, en plus on risque de croire qu'il nous manque de l'audace, on passe », Georges Clemenceau a dit « La guerre, c'est une chose trop grave pour la confier aux militaires », et le chef des nègres a dit « non, c'est pas bon, les militaires risquent de se fâcher, et c'est le coup d'État permanent, n'oublions pas que le président lui-même est un général des armées, faut savoir où on met les pieds, on passe » [...]. (VC: 26-27)

Dans cet extrait, les citations subissent un glissement ironique et permettent à l'écrivain de faire une critique sociale, notamment du caractère despotique des régimes africains. L'intertextualité s'observe aussi dans des allusions littéraires à des fragments de textes bibliques. C'est le cas de l'exemple suivant, tiré de *Temps de chien*.

Ceux qui ne s'occupent pas de leur voisin
 Quand leur ventre est plein
 Seront les derniers à rire bientôt-o !
 La fin du monde de ceux qui
 Exploitent leurs frères est proch-o !
 Aidez un aveugle fauché par la vie-o ! (TC: 243)

Ce sixain, entonné par un gueux comme « mélodie de sa quête », est une allusion aux paroles bibliques. Les trois premiers vers sont une appropriation de l'Évangile selon Luc: « [m]ais malheur à vous, riches, car vous avez votre consolation ! / Malheur à vous qui êtes rassasiés, vous aurez faim ! Malheur à vous qui riez maintenant, car vous serez dans le deuil et dans les larmes!²¹ » L'aveugle se sert de ces paroles bibliques pour rappeler aux hommes les valeurs nobles du partage, prônées par

21. *Bible* (1968, édition de Louis Segond et Henry Blocher, Paris, Sociétés bibliques), Luc 6: 24.

le Christ. C'est aussi un appel lancé à l'endroit de ceux qui vivent dans l'opulence et sont insensibles à l'état délétère des impécunieux. Les trois derniers vers font référence à la seconde épître de Paul aux Corinthiens : « [m]ais c'est vous qui commettez l'injustice et qui dépouillez, et c'est envers des frères que vous agissez de la sorte ! / Ne savez-vous pas que les injustes n'hériteront point le royaume de Dieu ?²² » Cette allusion aux écrits de l'apôtre Paul permet à l'écrivain de donner un cachet d'authenticité au message véhiculé. Elle a une vertu cathartique, dans la mesure où elle permet au vieil aveugle d'extérioriser ses émotions les plus enfouies. Ces sentiments entretiennent un rapport étroit avec des frustrations ressenties devant la montée fulgurante de la haine envers son prochain.

L'ironie chez Patrice Nganang et Alain Mabanckou est un aspect essentiel de leur poétique. Elle participe à la libération de la parole dans une société africaine qui apparaît profondément marquée par le poids du silence et de la désolation. Au final, cette ironie se présente dans ces textes comme un tremblement, un détournement de sens par antiphrase, visant à dire le contraire de ce que l'on pense. Les écrivains recourent, d'une part, au rapprochement d'images contrastées et, d'autre part, au grossissement des représentations, posant ainsi un regard ironique sur la situation dépeinte. De ce fait, l'analyse s'est attelée à montrer que l'ironie, par extension sémantique et avec les corollaires que sont l'humour, la parodie, le sarcasme et la satire, participe à la dénonciation des tares de la société, en mettant à nu les travers des partis politiques. Le grossissement, quant à lui, rapproche l'humain de l'animal et amplifie la rumeur populaire, faisant ainsi un clin d'œil à la déchéance qui gagne du terrain sur le vieux continent.

Mais on peut pousser l'analyse plus loin et constater que le recours à l'ironie dans les romans peut prendre une autre configuration. Il s'agit de décrire les réalités sociales. Les œuvres d'Alain Mabanckou et Patrice Nganang mettent en scène un monde qui invite le lecteur à réfléchir sur l'engagement en Afrique. Chacune des œuvres rend compte des dérives de l'Afrique contemporaine, avec un détachement hilare qui a pour conséquence la prise de conscience des réalités sociales, elles-mêmes inextricables dans leur enchevêtrement économique et politique.

22. *Ibid.*, Paul 6 : 8-9.

BIBLIOGRAPHIE

- Agualusa, José-Eduardo, 2006, *Le Marchand de passés*, Paris, Métailié.
- Asaah, Augustine H., 2006, « Le monde vu par les animaux. La narration animalière ou l'art du décentrement », *Notre librairie*, n° 163, p. 31-37.
- Bible*, 1968, édition de Louis Segond et Henry Blocher, Paris, Sociétés bibliques.
- Bordas, Éric, 2003, *Ironies balzacienes*, Paris, Éditions Christian Pirot.
- Borgomano, Madeleine, 1998, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, coll. Classiques pour demain.
- Campion-Vincent, Véronique, 1988, « Les légendes urbaines. Rumeurs du quotidien, objets d'étude pluridisciplinaire », *Cahiers de littérature orale*, n° 24, p. 75- 91.
- Deleuze, Gilles, 2002 [1981], *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique.
- Garnier, Xavier, 2001, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre librairie*, n° 144, p. 14-19.
- Lamko, Koulsy, 2002, *La phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. Motifs.
- Mabanckou, Alain, 2006, *Verre cassé*, Paris, Seuil, coll. Points.
- , 2007, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, coll. Points.
- Mbanga, Anatole, 2000, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- Naumann, Michel, 2001, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.
- Ngalasso, Mwatha Musanji, 2002, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, n° 148, p. 72-79.
- Nganang, Patrice, 2001, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. Fiction française.
- , 2003, *La joie de vivre*, Paris, Le Serpent à plumes, coll. Fiction française.
- Schoentjes, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.
- U Tam'si, Tchicaya, 1982, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel.
- Voisin-Fougère, Marie-Ange, 2001, *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion.

ESPACES CULTURELS RÉGIONAUX ET EXPRESSION IDENTITAIRE

dans *La vie et demie*
et *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*
de Sony Labou Tansi

EL HADJI CAMARA

University of Western Ontario

Résumé – Dans la littérature francophone, l'importance de l'espace comme moyen de représentation des « sociétés africaines » n'est plus à démontrer. À ce titre, les romans de Sony Labou Tansi, *La vie et demie* et *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, posent avec acuité la question de l'espace culturel régional dans la perspective d'une reconstruction identitaire. Cette reconstruction se fait par la dénonciation d'un présent dépourvu de mémoire historique, lacune qui s'observe au niveau de la fragilité de décisions politiques arbitraires qui ignorent les réalités culturelles séculaires de ces sociétés. Cet article se propose d'observer quelles identités régionales sont reconstruites dans les romans, afin d'interroger l'impact que pourrait avoir leur prise en compte pour corriger les errements des pouvoirs politiques issus de la décolonisation.

**Regional cultural spaces and identity expression in
La vie et demie and *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*
by Sony Labou Tansi**

Abstract – In francophone literature, the importance of space as a mean of representation of the “African Societies” is well established. Sony Labou Tansi’s novels *La vie et demie* (1979) and *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985)¹ raise the question of regional cultural spaces in the perspective of an identity reconstruction. This reconstruction occurs by denouncing the actual lack of historical memory, illustrated by the fragility of arbitrary politic decisions that ignores the secular cultural realities of these societies. This analysis will observe how regional identities are being reconstructed in the novels and how their recognition may help to correct the wrongdoings of political powers emerging from decolonization.

Dans la littérature francophone, l’importance de l’espace comme moyen de représentation des « sociétés africaines » n’est plus à démontrer. À ce titre, les romans de Sony Labou Tansi posent avec acuité la question de l’espace culturel régional dans sa dimension identitaire. Mais à y voir de près, l’œuvre romanesque ne met en scène que le parcours identitaire de l’auteur lui-même.

En effet, Sony Labou Tansi appartient à ces familles kongo des deux rives qui n’ont jamais tenu compte de la frontière tracée par les puissances coloniales lors de la Conférence de Berlin en 1885. Son enfance s’est justement déroulée dans cet espace, entre les deux rives du fleuve Congo, et l’écrivain est marqué, depuis, par cette double appartenance culturelle et géographique. De ses premières années passées au village et du contact avec les Anciens, Sony Labou Tansi a hérité d’une grande maîtrise du kikongo et, entre autres, de ses tournures métaphoriques et de ses proverbes. C’est donc un homme imprégné d’une culture séculaire qui a rencontré, en fréquentant l’école, la langue et

1. Pour les traductions anglaises, voir *Life and a Half: a Novel*, 2011, Indiana University Press, Series Global African Voices; *The Seven Solitudes of Lorsa Lopez*, 1995, Oxford, Porsmouth.

la culture occidentales, qu'il possède et met désormais au service de la mémoire d'un passé glorieux, celui du Grand royaume kongo du XV^e siècle.

Son premier roman, *La vie et demie*², retrace la vie politique d'un pays sous dictature et juxtapose dans le temps et dans l'espace deux entités antagoniques, la Katamalanasia et le Darmellia. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*³, l'auteur reconstruit, de Valancia à Nsanga-Norda, un espace socioculturel kikongo. Cette reconstruction se fait par le biais de la dénonciation d'un présent dépourvu de mémoire historique, lacune qui s'observe au niveau de la fragilité de décisions politiques arbitraires qui ignorent les réalités culturelles séculaires de ces sociétés.

Cependant, quelle(s) identité(s) régionale(s) l'auteur construit ou reconstruit-il, et dont la prise en compte permettrait de corriger les errements des pouvoirs politiques issus de la décolonisation ? L'espace géographique régional de référence est-il le même que l'espace culturel ? Nous aborderons cette problématique identitaire relative à l'espace culturel régional en examinant successivement, dans ces deux œuvres, le processus de reconstruction d'une région culturelle et l'écriture « non conformiste », qui devient une vraie arme de subversion dans cette entreprise.

LA RECONSTRUCTION D'UNE RÉGION CULTURELLE KONGO

Sony Labou Tansi est en quête de l'identité culturelle kongo qu'il cherche à reconstruire. Cette reconstitution se fait autour de lieux de résistance, de zones de repli : le Darmellia et l'espace de la forêt dans *La vie et demie*, et la ville de Valancia dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. En plus, Sony Labou Tansi convoque la culture kikongo pour rétablir une certaine vérité historique.

I. Les lieux de résistance

Dans *La vie et demie*, en luttant pour leur dignité et leur liberté, les protagonistes s'accaparent des espaces dits « de résistance », principalement

-
2. Sony Labou-Tansi, 1979, *La vie et demie*, Paris, Seuil ; désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle VD, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 3. Sony Labou-Tansi, 1985, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.

la forêt et le Darmellia, qu'ils maintiennent hors d'atteinte des autorités de la Katamalanasia des Guides providentiels.

Ainsi, on voit se dessiner un antagonisme entre la capitale, lieu du pouvoir central et de l'oppression, et l'espace de la forêt, où s'exprime la résistance au totalitarisme. Cette dualité est une structure récurrente chez Sony Labou Tansi. À ce titre, dans *La vie et demie*, la forêt des Pygmées où se réfugient Martial et Chaïdana Layisho après l'arrestation de leur père, est un espace vierge, proche de la nature, qui résiste obstinément à la cruauté, à la terreur et à la violence politiques du monde urbain.

Mais si, dans un premier temps, les protagonistes mettent en opposition les deux mondes, c'est pour manifester plus tard leur incompréhension et résister à la balkanisation de leur territoire. Comme le souligne le narrateur, « [g]éographiquement, la forêt appartenait à trois pays frontaliers, du moins suivant les notions que Chaïdana détenait de là-bas » (VD : 96). Ces propos sont teintés d'ironie, d'autant plus qu'ils sont attribués à celle qui fait fi de ces frontières dans ses déplacements d'une localité à une autre. Elle explique alors à Kapahacheu, le Pygmée, cette division institutionnelle du territoire, dans un dialogue qui met en scène la confrontation de deux conceptions de l'espace.

- Ça m'est foutrement égal qu'on soit en Katamalanasia, au Pamarachi ou au Chambarachi.
- C'est quoi ?
- Des pays. Des terres.
- La terre n'a d'autre nom que la forêt.
- Ici, oui. Mais là-bas, ils ont mis des frontières jusque dans les jambes des gens.
- Frontières ?
- Limites. Pour séparer. Il faut séparer, tu comprends ? (VD : 96-97)

Cet échange souligne l'antinomie des deux mondes et montre l'importance de l'espace et de la géographie dans la constitution de l'identité culturelle régionale. Le Pygmée, qui peut symboliser une certaine tradition séculaire, exprime son étonnement face à cette fragmentation de l'espace qui, incompréhensible pour lui, semble « venir du dehors du

monde» (VD: 97). Ce sentiment d'absurdité ainsi indexé par Kapahacheu fait écho aux propos tenus par l'auteur dans l'Avertissement de *La vie et demie*.

Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir – d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors? À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe? J'ose renvoyer le monde entier à l'espoir, et comme l'espoir peut provoquer des sautes de viande, j'ai cruellement choisi de paraître comme une seconde version de l'humain – pas la dernière bien entendu – pas la meilleure – simplement la différente. (VD: 9)

Sony Labou Tansi a donc dû se débarrasser, c'est-à-dire sortir de l'espace clos dans lequel la colonisation a enfermé les peuples, pour se reconstruire une identité culturelle cohérente. C'est donc par la création fictive d'un espace ouvert que l'auteur reconstitue l'unité géographique régionale. On comprend, dès lors, tout le malaise de Kapahacheu à composer avec ces nouvelles frontières qu'on lui impose.

Mais pour le lecteur, les escapades des descendants de Martial dans la forêt donnent l'impression d'un éclatement de l'espace du roman. On peut donc se demander ce que signifie cette déconstruction spatiale. S'agit-il pour Sony Labou Tansi de faire sauter les frontières érigées par le système colonial entre les différents peuples?

Un second pôle qui s'oppose au pouvoir de la capitale est le Darmellia, État fondé par les gens «de la série c des Jean», hostiles au régime en place. Très vite, la concurrence économique et l'antagonisme politique se transforment en conflits ouverts et sanglants. Des guerres interminables opposent alors les deux États. Et si, dans cette violence infernale, le Darmellia incarne la démocratie, il n'est pas représenté comme un havre de paix. En effet, son acte de résistance contre la Katamalanésie est aussi gagné par la violence.

On trouve le même système d'opposition entre les espaces dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Dans ce roman prend place l'affrontement de Valancia, ville de la côte et ancienne capitale, et de Nsanga-Norda, nouvelle capitale depuis la «décapitalisation». En effet, quand les femmes de Valancia, rassemblées autour d'Estina Bronzario, se préparent à fêter le bicentenaire de leur ville, les autorités centrales s'y opposent. La veille, la falaise avait crié comme pour annoncer l'arrivée d'un événement

majeur : la mort d'Estina Benta, tuée par son mari Lorsa Lopez. Ainsi, Valancia, ancienne capitale, va subir pour la septième fois l'épreuve de la « décapitalisation », présentée comme une spoliation. Elle symbolise le territoire des opprimés, où tout un peuple subit une loi imposée de l'extérieur mais cherche néanmoins à sauvegarder son intégrité et sa dignité.

Vous pouvez mettre votre capitale où ça vous chante, lui donner la dimension que vous voulez ; vous pouvez la construire sur une falaise ou dans les marécages de Balgaza, que voulez-vous que cela nous fasse du moment que nous avons, nous, décidé de construire l'homme-lieu-exact-de-l'honneur et de la dignité ? Nous sommes les enfants de la transcendance : nous voulons construire l'espoir de rêver un autre rêve⁴.

Quant à Nsanga-Norda, elle apparaît comme la ville de la sottise et de la violence, la terre où des « niais » et des « crétiens » vivent sous le règne de l'arbitraire. Mais aucune partie ne semble, ici non plus, triompher de cette lutte fratricide qui a duré plusieurs années. C'est la nature qui va se charger de résoudre le conflit entre les deux villes ennemies : la mer engloutit Nsanga-Norda.

Cet affrontement entre les espaces fragmentés permet à l'auteur de dénoncer la propagation de la violence et de la cruauté, dans la mesure où les lieux de résistance, dans lesquels s'organisent les rébellions contre le pouvoir central, reproduisent les mêmes tares que les régimes qu'ils combattent.

Certes, il s'agit, chez Sony Labou Tansi, d'exalter la lutte pour la conquête d'une dignité jadis bafouée et d'une liberté perdue, mais une critique apparaît en filigrane : le Darmellia est transformé en État belliciste et Valancia est marquée à jamais des stigmates d'une violence absurde. Néanmoins, par-delà toutes ces luttes fratricides, ce qui semble faire l'unanimité chez tous les protagonistes, aussi bien dans *La vie et demie* que dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, c'est la culture kikongo qu'ils partagent.

4. Labou-Tansi, *Les Sept Solitudes...*, *op. cit.*, p. 97.

II. L'espace culturel kikongo

Le récit de Sony Labou Tansi s'inscrit explicitement dans un espace géographique et culturel identifiable par le lecteur : le Grand empire Kongo. Comme l'affirme Jean-Michel Devésá, l'œuvre de Sony Labou Tansi a pour fondement « le socle culturel Kongo⁵ ». En effet, pour l'écrivain, le Congo représente, au-delà de la réalité géographique, une autre entité qu'il s'agit de révéler par l'écriture. Ses romans permettent une remise en cause de l'héritage historique colonial au profit d'une réhabilitation des faits de culture et de civilisation kongo. Pour l'auteur, la période coloniale est une parenthèse douloureuse de l'histoire qu'il faut à présent fermer en s'inspirant des temps qui l'ont précédée. C'est pourquoi il s'attelle à une réécriture de l'histoire pour une revendication identitaire. Le pays kongo qu'il dépeint enjambe le fleuve et embrasse l'autre rive. La terre de Sony Labou Tansi ne se confond pas avec le territoire du Congo contemporain, il correspond au Kongo de ses ancêtres.

Ainsi, dans son œuvre romanesque, il manifeste la volonté de transcender ces frontières nées du partage de l'Afrique en 1885 à Berlin et au lendemain des indépendances. Sony Labou Tansi s'en prend aussi aux régimes issus de ces indépendances africaines qui n'ont pas su révoquer ces barrières artificielles. C'est donc tout l'espace culturel kikongo que l'écrivain convoque pour reconstruire une double identité ethnique et spatiale.

On assiste dès lors à un processus binaire : d'un côté, la déterritorialisation qui abolit les barrières érigées par les colons, et de l'autre, la reterritorialisation qui rétablit l'espace culturel d'antan. La zone géographique qui se dessine alors fait fi des états actuels pour mettre en avant des réalités historiques et culturelles plus anciennes. Cette référence ethnique renvoie à un espace aux frontières physiques moins nettes, certes, mais d'une plus grande cohérence culturelle et linguistique.

On pense que le Congo est un petit pays parce qu'on n'en connaît pas les véritables frontières. On croit aux frontières coloniales et on ne voit pas les frontières culturelles. [...] Quand on connaît l'histoire, on sait que c'est dans cette région qu'il y eut de très grands royaumes, de très grandes organisations sociales et politiques qui donnèrent lieu à des créativité de toutes sortes; que les mines de

5. Jean-Michel Devésá, 1996, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, p. 114.

cuivre et d'étain recherchées par les Portugais n'étaient pas de la fiction⁶.

Ces propos permettent de saisir l'importance de l'inscription de l'histoire et de la géographie dans l'entreprise romanesque de Sony Labou Tansi. Sous sa plume, le pays kongo apparaît alors comme un carrefour culturel ouvert au monde, où se superposent des espaces et des cultures. Son objectif est de promouvoir une vision kikongo du monde et des rapports entre les hommes.

Mais ceci n'est pas le propre de Sony Labou Tansi. On trouve le même phénomène chez d'autres écrivains africains francophones, comme Ahmadou Kourouma. Chez ce dernier, les références ethniques sont aussi fréquentes. *Les soleils des indépendances*⁷ est un roman qui s'enracine dans l'univers malinké du Horodougou, «le pays de la cola» dont est originaire Ahmadou Kourouma. Dans ce récit, l'auteur opère toute une série de collages et intègre la parole malinké à son propre discours narratif, de telle sorte qu'il est difficile de distinguer la frontière séparant le mythe de la narration proprement dite. L'histoire fabuleuse du chasseur Balla et le récit des origines légendaires du clan Doumbouya sont des éléments empruntés à la tradition, plus particulièrement aux récits mythiques malinké. C'est donc tout naturellement que ce dernier fait évoluer ses personnages dans un univers culturel traditionnel.

De même, les œuvres de Félix Couchoro, notamment *L'esclave*⁸ publié pour la première fois en 1929, s'inscrivent dans cette logique identitaire. Le pays Éwé est sa région culturelle de référence et elle couvre plusieurs États issus du partage de l'Afrique, dont le Togo et le Bénin.

Le recours à la région culturelle semble donc être la voie empruntée par plusieurs auteurs francophones dont les œuvres peuvent être lues dans une perspective identitaire. Cependant, l'espace culturel n'est pas le seul motif dans l'expression identitaire chez Sony Labou Tansi. Celle-ci se traduit également par la langue.

6. Daniel Maximin, 1998, «Autour du fleuve essentiel», table ronde en présence de Tchicaya U Tam'si, Sylvain Bemba, Maxime N'Debeka et Sony Labou Tansi, *Notre Librairie*, n° 92-93, p 10.

7. Ahmadou Kourouma, 1970, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

8. Félix Couchoro, 2005, *L'esclave*, London (ON), Éditions Mestengo Press.

LA LANGUE COMME VÉHICULE DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

Toute langue entretient une relation d'interaction avec la culture du groupe social qui la parle, d'autant plus que c'est par elle que s'expriment les modes de pensée et les visions du monde. La langue est un vecteur par lequel se transmet la culture du groupe ; c'est pourquoi la dimension linguistique est primordiale dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, à travers un style et une esthétique qui s'inspirent de sa culture d'origine.

Les procédés esthétiques qu'il met en œuvre renouvellent le roman francophone à une époque où on notait un certain essoufflement. Après les moments fastes des indépendances qui ont vu la parution d'œuvres bien connues comme *Les soleils des indépendances*, la publication par Sony Labou Tansi de *La vie et demie* a marqué un véritable tournant pour le roman, caractérisé par une écriture subversive et par l'intégration de structures des langues locales.

I. Le recours aux structures de la langue kikongo

Sony Labou Tansi semble donner libre cours à son imagination créatrice dans son entreprise de dénonciation des injustices sociales, en recourant abondamment aux structures de la langue kikongo. Jean-Michel Devésa remarque que, pendant son enfance, l'écrivain a baigné dans la tradition ancestrale et que toute sa production littéraire en a conservé l'empreinte. L'influence de la langue sur l'identité culturelle se manifeste entre autres par le rôle que joue le code lui-même dans la structuration mentale des locuteurs. Sony Labou Tansi dira, à ce propos :

[e]h bien, je vais tout avouer : j'ai lu mais j'ai subi l'influence de ma mère et celle de ma grand-mère. Ces deux femmes m'ont aimé et la littérature étant en gros une forme d'amour, elles ont profité de l'amour dont elles m'ont aimé pour m'influencer en littérature. Elles m'ont raconté chacune son histoire, ses histoires⁹.

L'une des conséquences de cette influence est que l'écriture de Sony Labou Tansi va s'insurger contre les interdits et les règles rigides de la langue française, ce qui explique peut-être le « non conformisme de son écriture », qui se manifeste à travers plusieurs aspects : les mots

9. Devésa, « Rencontre avec Sony Labou-Tansi... », *op. cit.*, p. 61.

vulgaires, les néologismes, les périphrases, etc. Ainsi, les structures kikongo transposées en français donnent à la langue de l'auteur ce que Georges Ngal qualifie de « tropicalités ». Cela confère au texte une couleur locale et met en relief la vision du monde qu'il décrit. Des expressions telles que « mourir la mort » sont des transpositions directes du kikongo. Ainsi, Sony Labou Tansi manifeste sa fidélité au milieu culturel kikongo, conscient que l'identité et l'appartenance à une culture sont véhiculées par la langue. L'ouverture à d'autres langues, fussent-elles orales, le plurilinguisme et la subversion que représente l'écriture de ses romans dans un « français nouveau », permettent à Sony Labou Tansi d'affirmer son autonomie par rapport à la langue et au genre choisi, qu'il manie à son gré.

C'est pourquoi, pour mieux comprendre certaines tournures de l'œuvre de « l'écrivain des rives magiques du Kongo¹⁰ », il est nécessaire d'interroger cette culture kikongo qui est la sienne. En effet, l'exploitation des proverbes, des mythes et des croyances populaires participe du dépaysement du lecteur étranger à l'univers kikongo. Et l'intégration de l'oral dans l'écrit constitue, dans une certaine mesure, une transgression voulue et délibérée de Sony Labou Tansi, qui magnifie ainsi une autre vision du monde. Dès la lecture des premières pages de *La vie et demie*, le lecteur est renvoyé au monde traditionnel du conte.

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer – où la forêt... Non ! la forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles. La ville... laissez la ville tranquille. (VD : 11)

L'incipit situe le lecteur dans le passé mythique du personnage de Chaïdana. Mais le recours au présent de l'indicatif, « le temps est par terre », ramène l'attention à la réalité immédiate. L'auteur, par ce mécanisme, fait coexister le présent et le passé, ce qui laisse présager de son intention de convoquer l'histoire pour éclairer le présent. Sony Labou Tansi mélange allègrement les temporalités : l'intégration de légendes, de mythes et de traditions situe sa fiction dans un temps à part, dont le fonctionnement inhabituel paraît cyclique. Ce fonctionnement « déchronologisé » du temps est repérable dans *La vie et demie*, mais aussi dans

10. *Ibid.*

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez. Ainsi, en éliminant les limites temporelles entre le présent et le passé, Sony Labou Tansi met l'écriture au service de son entreprise de reconstruction identitaire.

ÉCRITURE SUBVERSIVE ET ANTICONFORMISME SCRIPTURAL

Ce qui caractérise cette subversion par l'écriture est son aspect non conformiste. Dès le début de son texte, Sony Labou Tansi définit son écriture ainsi : « *La Vie et demie*, ça s'appelle écrire par étourderie » (VD : 9). Il n'hésite pas à casser la structure du français pour véhiculer la conception du monde kikongo. Cependant, il faut noter que cette africanisation du français, dans le but de se l'approprier, n'est pas spécifique à Sony Labou Tansi. Avant lui, Ahmadou Kourouma, dans *Les soleils des indépendances*¹¹, et plus tard dans *Allah n'est pas obligé*¹², ou Henri Lopes avec principalement *Le pleurer-rire*¹³, pour ne citer que ceux-là, avaient déjà amorcé ce processus d'africanisation du français.

C'est ainsi que, parlant de la « langue de Kourouma », Alain Ricard la qualifie de « vigoureuse, libre de la tutelle de Paris, qui ne craint pas le calque de la langue africaine¹⁴ ». Kourouma fait véritablement parler son narrateur et ses personnages dans la langue de leur terroir. *Les soleils des indépendances*, en l'occurrence, commence avec une utilisation inhabituelle du verbe « finir » : « Il y a une semaine qu'**avait fini** dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume...¹⁵ » (nous soulignons). Madeleine Borgomano remarque que, dans ce contexte, l'emploi du verbe « finir » est inspiré du malinké et conduit à un renouvellement sémantique de ce verbe, qui n'a pas la même utilisation en français standard : il y a là une volonté de l'auteur d'affirmer ses origines culturelles¹⁶.

-
11. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit.
 12. Ahmadou Kourouma, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
 13. Henri Lopes, 1982, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine.
 14. Alain Ricard, 1979, « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels », *Année africaine 1978*, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, p. 432.
 15. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 7.
 16. Madeleine Borgomano, 1998, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan.

C'est l'écrivain malinké lui-même qui explique le mieux cette pratique qu'il fait sienne dans son roman : « [q]u'avais-je donc fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain¹⁷ ». Kourouma inscrit donc volontairement ou non son écriture dans une zone frontière entre deux langues, le français et le malinké, en pleine hétérogénéité linguistique qu'on note aussi dans un autre de ses romans, *Monné, outrages et défis*, publié en 1990¹⁸.

Il y a à peu près trois paroles qui interviennent dans ce roman. Quand c'est Djigui ou un autre personnage [...], il dit « **je** » pour que cela soit net. Ensuite, il y a « les gens », le peuple qui dit « **nous** » et qui nous représente tous. **Le romancier** intervient pour décrire et jouer la carte de l'humour¹⁹. (Nous soulignons)

Chez Félix Couchoro, on note le même phénomène de transposition linguistique. Les structures éwé se retrouvent dans le texte écrit en français. Mais ce n'est peut-être pas dans le même registre que ce qu'on peut noter chez Ahmadou Kourouma ou chez Sony Labou Tansi. Félix Couchoro recourt aux langues du terroir non pas pour « casser le français », mais pour montrer la beauté de ces langues et tout leur symbolisme.

Nous avons essayé de rendre dans la langue étrangère cultivée, les paroles et les idées de notre héros. Que le lecteur ne s'étonne pas outre mesure ! Dans nos pays, nous avons notre éducation, des formes courtoises de langue, une culture d'esprit, un code de convenances, des usages, des cérémonies où l'emphase ne cède en rien au désir d'être poli et de plaire. Dans nos idiomes, nous avons le langage terre à terre, le style de bonne compagnie et le ton sublime. Notre cœur est capable de sentiments nobles ; notre esprit s'irradie en pensées élevées²⁰.

Une telle pratique donne à la littérature africaine dite francophone un cachet régional et renforce l'enracinement identitaire.

-
17. Ahmadou Kourouma interviewé par Moncef Badday, 1970, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, p. 2.
 18. Ahmadou Kourouma, 1990, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil.
 19. Ahmadou Kourouma interviewé par Bernard Magnier, 1990, « Ahmadou Kourouma », *Notre Librairie*, n° 103, p. 93.
 20. Couchoro, *L'esclave*, *op. cit.*, p. 15.

En définitive, la question régionale, dans sa dimension identitaire, se trouve effectivement prise en charge par l'œuvre de Sony Labou Tansi. Ce qui souligne, si besoin était, l'importance de l'espace comme instrument de représentation des sociétés africaines actuelles. Le message de Sony Labou Tansi dépasse les deux Congo, il les englobe et va au-delà, en visant le continent, l'humanité entière. Sa quête d'un présent sur lequel on a perdu toute maîtrise, face à un passé qui nous envahit de toute part, montre la fragilité de décisions prises sans tenir compte des réalités culturelles historiques.

Dès lors, ses romans mettent en scène l'arbitraire de pouvoirs hérités de la colonisation, pouvoirs dépourvus de mémoire historique, alors que le retour au passé permettrait de corriger les errements du présent. C'est pourquoi, dans *La vie et demie*, la quête d'une unité historique et culturelle se retrouve dans l'espace géographique d'antan. La multiplication des personnages reconstitue, à sa manière, l'unité d'un peuple dispersé dans ce vaste ensemble qui couvre entièrement les deux rives du fleuve, les deux Congo et l'Angola.

En opposant aux frontières coloniales arbitrairement tracées celles de la culture et de l'histoire, le monde kikongo de l'écrivain retrouve sa place dans son œuvre et l'espace géographique réel se trouve représenté dans le roman.

Sur le plan esthétique, l'hétérolinguisme chez Sony Labou Tansi est une démarche d'affirmation identitaire. Son œuvre reflète une hybridité générique, en mêlant le conte et le roman. Ainsi, *La vie et demie* et *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* s'inscrivent dans une logique de « trans-généricité », décrite par Mar Garcia²¹ dans une analyse consacrée à la question.

BIBLIOGRAPHIE

Badday, Moncef, 1970, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, p. 2-8.

21. Mar Garcia, 2003, « Ethnographie et fiction dans le roman africain. Le cas de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, un exemple d'écriture trans-générique », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n°s 1-2, p. 337-361.

- Borgomano, Madeleine, 1998, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan.
- Couchoro, Félix, 2005, *L'esclave*, London (ON), Éditions Mestengo Press.
- Devésa, Jean-Michel, 1996, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.
- Garcia, Mar, 2003, « Ethnographie et fiction dans le roman africain. Le cas de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, un exemple d'écriture transgénérique », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n^{os} 1-2, p. 337-361.
- Kourouma, Ahmadou, 1970, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.
- , 1990, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil.
- , 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- Lopes, Henri, 1982, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine.
- Magnier, Bernard, 1990, « Ahmadou Kourouma », entretien avec Ahmadou Kourouma, *Notre Librairie*, n^o 103, p. 92-96.
- Maximin, Daniel, 1998, « Autour du fleuve essentiel », table ronde en présence de Tchicaya U Tam'si, Sylvain Bemba, Maxime N'Debeka et Sony Labou Tansi, *Notre Librairie*, n^o 92-93.
- Ricard, Alain, 1979, « La littérature africaine de langue française et ses problèmes actuels », *Année africaine 1978*, Paris/Bordeaux, A. Pédone/Centre d'étude d'Afrique noire de Bordeaux, p. 426-436.
- Tansi, Sony Labou, 1979, *La vie et demie*, Paris, Seuil (version anglaise : *Life and a Half: a Novel*, 2011, Indiana University Press, Series Global African Voices).
- , 1985, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985 (version anglaise : *The Seven Solitudes of Lorsa Lopez*, 1995, Oxford, Porsmouth).

L'IRONIE DANS LA REPRÉSENTATION DU MYTHE DE L'ALBINOS

TSEVI DODOUNOU

Université de Bayreuth

Résumé – L'albinos dans l'imaginaire social subsaharien est loin d'avoir une image positive. La répulsion et la haine que ce personnage inspire très souvent sont fondées sur d'anciens mythes que l'on retrouve dans le fond mythologique africain. Ces mythes sont convoqués dans le récit littéraire, créant une certaine dynamique avec le texte. Cette dynamique, illustration de l'interférence entre récit littéraire et discours social, rencontre la théorie du dialogisme de Bakhtine, de l'interdiscursivité de Marc Angenot et surtout, celle de Dan Sperber et Deirdre Wilson en ce qui concerne l'ironie que porte cette occurrence. Il s'agira, dans cette analyse, à partir des textes de Williams Sassine, Didier Destremau et Éliane Kodjo, de mettre en lumière la polémique qu'instaure l'inscription du mythe dans le texte littéraire. Cette inscription par ironie est une manière de questionner la croyance populaire sur l'appréhension de l'albinos.

Irony and the myth of the albino

Abstract – The image of the albino in the Sub-Saharan African imaginary is far from being a positive one. The repulsion and hatred this character conjures up is often founded on ancient African myths. These

myths, used in literature, create a certain dynamic in the text, which illustrates the cross-over between a story, social discourse and literary theories such as Bakhtine's theory of dialogism, Marc Angenot's interdiscursivity and Dan Sperber and Deirdre Wilson's notion of irony. Looking at texts written by Williams Sassine, Didier Destremau and Éliane Kodjo, this analysis highlights the controversy raised by the integration of myths in works of literature. This article examines irony as a way of questioning popular beliefs upon albinos.

L'ironie qui intéresse la présente étude a trait à la polyphonie et réfère, de ce fait, au dialogisme de Bakhtine¹ et à la théorie des mentions de Dan Sperber et Deirdre Wilson². Elle résulte de l'interaction entre discours social et discours littéraire. De ce point de vue, elle s'inscrit dans une perspective interdiscursive telle que développée par Marc Angenot et Régine Robin³. Ce texte vise à mettre en lumière la polémique qu'instaure l'inscription du mythe de l'albinos comme discours social dans le récit littéraire.

Nous commencerons par répertorier les éléments qui font de l'albinos un mythe. Ensuite, nous montrerons comment ces éléments sont introduits de façon ironique dans le texte littéraire et quels sont les différents niveaux où ils apparaissent. Enfin, il sera question d'observer comment l'inscription du mythe par ironie tourne en ridicule la croyance populaire au sujet de l'albinos. L'analyse interdiscursive sera développée à partir de textes mettant l'albinos en fiction. Il s'agit de récits francophones subsahariens, en l'occurrence *Wirriyamou*⁴ et *Mémoire d'une*

-
1. Mikhaïl Bakhtine, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
 2. Dan Sperber et Deirdre Wilson, 1978, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 33-36, n° 36, p. 399-412.
 3. Marc Angenot et Régine Robin, 1985, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. 1, n° 1, p. 53-82.
 4. Williams Sassine, 1976, *Wirriyamou*, Paris, Présence Africaine; désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle W, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

*peau*⁵ de Williams Sassine, *Nègre blanc*⁶ de Didier Destremau et « L'enfant de la lune⁷ » d'Éliane Kodjo.

L'ALBINOS DANS L'IMAGINAIRE SOCIAL

Les textes que nous allons examiner sont traversés par une même figure, celle de l'albinos. L'albinos mis en fiction apparaît dans les textes comme un personnage mythique qui, depuis longtemps, nourrit l'imaginaire. En effet, l'imaginaire social subsaharien construit une image de l'albinos qui reste éminemment négative. Jusqu'à aujourd'hui, l'albinos incarne les tendances les plus abhorrées. Nombre de sociétés subsahariennes voient dans ce personnage la manifestation d'une force invisible dont l'apparition sous forme « humaine » est perçue comme un mauvais présage. De ce point de vue, les albinos sont considérés comme les avatars d'êtres surnaturels malfaisants; ils sont pour cette raison mis au ban de la communauté.

Selon diverses figurations culturelles, la naissance d'un albinos apparaît comme une malédiction. Elle est appréhendée comme le résultat d'un sortilège dans la famille. L'albinos inspire ainsi un sentiment de peur au sein de son environnement. Ses représentations conditionnent des attitudes de rejet, mais aussi d'acceptation, selon que le personnage suscite le dégoût ou la fascination. En effet, pour certains, les albinos seraient dotés de pouvoirs magiques maléfiques, pour d'autres, ils disposeraient d'une puissance surnaturelle bénéfique. Selon la bonne ou la mauvaise perception qu'il génère, il sera accepté dans la société ou rejeté. La deuxième éventualité est de loin la plus répandue en Afrique subsaharienne où l'albinos fait face à une animosité sociale particulière.

Ainsi, les albinos sont, en général, considérés comme une malédiction. Mais d'autres croyances les associent à une bénédiction: ils disposeraient de dons surnaturels, ce qui expliquerait que leur fréquentation

5. Williams Sassine, 1998, *Mémoire d'une peau*, Paris, Présence Africaine; désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

6. Didier Destremau, 2002, *Nègre blanc*, Paris, Hatier, coll. Monde noir.

7. Éliane Kodjo, 2006, « L'enfant de la lune », dans *Enfances* (nouvelles recueillies par Alain Mabanckou), Yaounde/Bertoua, Akoma Mba, Tropiques et Éditions Ndzé; désormais les références à cette nouvelle seront indiquées par le sigle E, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

soit recherchée. Les explications sont discordantes en ce qui concerne l'origine des albinos. D'un côté, la transgression d'un interdit au cours de la grossesse constituerait la cause de leur venue au monde. D'un autre côté, cette naissance serait due à la malveillance d'un membre de la communauté, qui pourrait avoir jeté un mauvais sort. La réaction sociale envers un tel enfant dépend de la cause qui est attribuée à sa naissance. Parfois, l'albinos devra être supprimé, car il n'est pas considéré comme un humain.

Les croyances en l'albinos nyctalope, en son immortalité ou en sa faculté de multiplication sont particulièrement présentes dans l'imaginaire populaire subsaharien. En effet, nombre de gens pensent que les albinos ne meurent jamais : ils disparaîtraient tout simplement pour réapparaître fréquemment la nuit. Chez d'autres, en particulier dans la société malienne, l'albinos, considéré comme un être maudit, n'était pas enterré au village. Son corps était transporté nuitamment en brousse où il était déposé dans une grotte refermée avec des branchages. Parfois, il n'avait même pas droit à une sépulture : sa dépouille était tout simplement portée loin du village et laissée en pâture aux hyènes, aux vautours et autres charognards⁸.

Ces différentes perceptions font émerger dans l'imaginaire social des représentations qui jettent les bases d'une construction mythique de l'albinos. Mais celle-ci remonte à des récits d'origine. On trouve déjà l'albinos dans des récits mythologiques anciens dont il constitue un élément structurant, notamment dans *Le Renard pâle*⁹, *Essai sur la religion bambara*¹⁰ et *Olódùmarè. God in yorùbá belief*¹¹. Dans ces mythes cosmogoniques sont racontées les circonstances de l'apparition ou de la création de l'albinos. Parallèlement à ces récits mythologiques, on note un certain développement dans la figuration du personnage, caractérisé par des ajouts aux éléments premiers. Ces additions sont le fruit d'une liberté prise par l'imagination populaire par rapport à la conception

-
8. Ngaira Blankenberg, 2000, « That rare and random tribe. Albino identity in South Africa », *Critical Arts. A journal for cultural studies*, vol. 14, n° 2, p. 6-48.
 9. Marcel Griaule et Germaine Dieterlen, 1965, *Le renard pâle. Tome I, Le mythe cosmogonique. Fascicule I, La création du monde*, Paris, Institut d'ethnologie.
 10. Germaine Dieterlen, 1988, *Essai sur la religion bambara*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
 11. Bolaji E. Idowu, 1995, *Olódùmarè. God in yorùbá belief*, New York, Original Publications.

primordiale. Il y a donc une mutation dans l'évolution du mythe qui, du mythe anthropologique, a migré vers le mythe opérationnel. La conception opérationnelle se résume à des discours stéréotypés ou à des idées reçues sur l'albinos, réductrices et caricaturales.

La littérature, en exploitant le mythe de l'albinos, reste très discrète sur son aspect anthropologique. Elle traite davantage du mythe opérationnel en intégrant le résidu syncrétique laissé par la praxis au niveau collectif. On ne voit pas dans le récit littéraire la trame mythologique ancienne, mais plutôt des fragments puisés dans le mythe opérationnel réinvestis par l'écrivain de façon ironique. Le travail esthétique ainsi opéré par l'écriture permet de remettre en question et peut-être aussi de dépasser les limites du sens commun autour des représentations de l'albinos.

Le mythe, dans sa conception opérationnelle, fonctionne également comme un sociogramme. Selon Claude Duchet, le sociogramme est « un ensemble flou, instable et conflictuel de représentations partielles, en interaction les unes avec les autres et gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel¹² ». On remarque, en effet, que les représentations de l'albinos, loin d'être consensuelles et fossilisées, sont variées, mouvantes et contradictoires, d'où leur caractère flou et conflictuel. On y voit des images totalement opposées où l'albinos apparaît comme un être surnaturel maléfique et, selon un autre point de vue, comme un être disposant de pouvoirs bénéfiques. Le travail sociogrammatique opéré consiste non en l'inscription de la totalité du mythe dans le texte, mais en l'introduction, par ironie, de certains aspects socio-discursifs. Cette introduction du mythe par ironie instaure un enjeu polémique.

D'un autre point de vue, le mythe, dans sa conception opérationnelle, constitue un discours social. L'inscription de ce discours social dans le texte littéraire conduit à des considérations interdiscursives, car l'ironie mise en œuvre dans le texte littéraire est fondée sur la représentation du discours. Autrement dit, il s'agit de mimétisme discursif. Beauzée définit la mimèse comme une « espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter

12. Claude Duchet, *Séminaire sur la sociocritique*, cité par Viviana Fridman, 2006, « Le déplacement des frontières discursives. Sociogrammes et points nodaux », dans André Corten (dir.), *Les frontières du politique en Amérique latine. Imaginaires et émancipation*, Paris, Karthala, p. 95.

le maintien, les gestes et le ton ; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule¹³ ». Il s'agit, comme le remarque Philippe Hamon, de « mentionner, de renchérir, de singer, de doubler [...], de faire écho à une phraséologie ou à un discours antécédent¹⁴ ». Le mimétisme discursif est donc une sorte de pastiche ou de parodie d'un discours que l'on entend disqualifier. Il constitue également une critique d'un discours dont on veut souligner le manque de pertinence ou de justesse. Dans ce sens, la conception de l'ironie dans la représentation du mythe rencontre la théorie de Dan Sperber et Deirdre Wilson¹⁵ en ce qui concerne la mention. Ces auteurs défendent l'idée selon laquelle toutes les ironies sont des mentions à caractère d'écho. Ces mentions sont considérées comme des reprises de propositions antérieures, dont l'énonciation ironique permet une forme de distanciation.

Le mythe, tel qu'il est représenté dans le récit littéraire, fonctionne selon la conception de l'ironie développée par ces deux auteurs. Il se retrouve par endroits dans le texte, disséminé en fragments socio-discursifs. Ces fragments font écho au discours social sur l'albinos. L'effet d'ironie réside dans le mimétisme de ce discours. Mais cet effet est d'autant plus renforcé que ce discours est mentionné par le personnage même de l'albinos. Les mentions concernent pour une grande part les stéréotypes et les idées reçues présents dans l'inconscient collectif, mais elles réfèrent aussi quelquefois aux récits mythologiques anciens. Ainsi, l'ironie, plus ou moins signalée, est présente à différents niveaux. On la retrouve dans le texte à travers l'énonciation des personnages ou dans leurs actions. Mais elle figure aussi au seuil du texte.

Vu l'interaction entre discours social et récit littéraire, ce dernier s'inscrit dans la représentation hégémonique du discours social sur l'albinos.

-
13. Nicolas Beauzée, 1784, « Mimèse », dans *L'Encyclopédie méthodique Panckoucke. Grammaire et Littérature*, tome II, Paris/Liège, Panckoucke/Plomteux, p. 553.
 14. Philippe Hamon, 1996, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, p. 23.
 15. Sperber et Wilson, « Les ironies comme mentions », *op. cit.* ; ces auteurs remettent en cause la conception classique qui voit dans l'ironie la superposition d'un sens figuré à un sens littéral. Pour cela, ils soutiennent que toutes les ironies sont considérées comme des mentions qui font écho à des propos ou à des pensées, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis. L'interprétation donnée à ces mentions est celle de souligner le manque de justesse et de pertinence du discours mimé.

Mais le travail esthétique opéré lui permet de s'affranchir de l'autorité du discours social. Dans *Wirriyamu* par exemple, le travail sociogrammatique est tel que l'ironie se dégage de la reconduction des idées reçues entre les personnages. Ces éléments sont convoqués à travers le discours rapporté, une manière pour l'énonciateur d'ironiser en se dissociant de son énoncé. Par exemple, le père Fidel, prêtre du village de Wirriyamu, dans une conversation avec Kabalango, raconte à l'étranger la vie de l'albinos. Dans son récit apparaissent des éléments du discours social.

J'ai tout essayé, mon fils, coupa le prêtre... [...] Je suis sûr que vous avez déjà appris que je suis le père de notre albinos... Je reconnais avoir eu des relations avec sa mère; elle ne disait d'ailleurs jamais non à un homme. [...] Elle a accouché un jour, et tout le monde l'a abandonnée parce que son bébé ne ressemblait pas à un autre. Apparemment il avait le corps de la colère et de la malédiction divines. C'était un albinos. Deux ans après un soldat ivre l'a éventrée parce qu'elle refusait de lui céder. (W : 58-59)

Le fragment mythologique présent dans cet extrait se retrouve dans la proposition « [a]pparemment il avait le corps de la colère et de la malédiction divines ». Cet énoncé se retrouve plus loin chez un autre personnage, le vieil Ondo. Celui-ci, s'entretenant avec le même Kabalango, lui parle de sa vie d'assimilé et de ses rapports avec ses compatriotes. En ce qui concerne l'albinos dont la mère a été assassinée, il confie à son interlocuteur son désir de vengeance.

Ce n'était pas dans une crise de conscience que je décidai de m'occuper de l'assassin de la pauvre femme. En réalité je n'avais d'ailleurs que l'intention de le sermonner publiquement, car il n'était après tout qu'un soldat, nègre par sa mère. Mais, pour mon édification, il jura qu'il s'était délecté de son crime, parce que la victime, à son avis, n'était qu'une chienne que le ciel avait bien voulu marquer de sa malédiction en lui faisant accoucher d'un albinos (W : 81).

L'élément mythologique apparaît dans la dernière phrase de cet extrait. Cette mention sociogrammatique, relevée aussi chez le père Fidel, fait écho au mythe qui explique la naissance de l'albinos comme le résultat d'un châtement divin. En effet, l'albinos serait le fruit du bris d'un interdit. Dans les discours sociaux, cette transgression consiste en l'union sexuelle des parents à un moment inconvenant et l'acte, attirant la colère des dieux, a pour conséquence la transformation des jumeaux

primordialement accordés en un être unique dont la peau est décolorée. Mais la version initiale du mythe rapporte que l'enfant albinos est le fruit d'un inceste survenu entre les ancêtres primordiaux¹⁶.

Ainsi, ces propos ne sont pas employés, mais mentionnés : ils sont des échos de discours lointains. L'effet d'ironie de cette mention apparaît dans la manière dont le discours est énoncé. On peut voir dans cette énonciation ironique une prise de distance de l'énonciateur par rapport à son discours. Le locuteur commente les énoncés eux-mêmes, plutôt que leur contenu. La mention ironique se reconnaît à travers des mots qui annoncent que le discours est une reproduction. Dans le cas des deux extraits cités plus haut, la reproduction du discours social est implicite, annoncée par les expressions « apparemment » et « à son avis ».

Cependant, la mention du discours social peut aussi s'effectuer de manière explicite, par l'intermédiaire de ce que Sperber et Wilson appellent les « contextes opaques », créés par des mots (verbes, adverbess) exprimant l'opinion. Ces indices permettent de distinguer la mention d'une proposition de l'emploi d'énoncé. Ainsi, dans le passage suivant, l'affirmation de l'albinos montre, par le conditionnel « serait », qu'elle est une reproduction d'un discours social dont le locuteur se dissocie : « [c]'est dur au début, l'interrompis-je. Chez nous un albinos serait le croisement d'un diable et d'une femme qui se dénude sans certaines précautions » (MP : 113).

Dans un autre passage, l'albinos revient sur ce même aspect du mythe. Cette mention s'opère sous forme de discours rapporté, notamment en discours indirect.

Garce ! Mais quelle femme ! Anti-putain elle l'a été, désireuse seulement de trouver un plaisir neuf et propre, et je me suis enfoncé dans son monde, moi l'infirme de la couleur, l'accident des chromosomes, le fruit de la malédiction d'une autre légende qui veut qu'un albinos vienne d'une femme qui se fait baiser pendant qu'elle a ses règles. Rama, tu m'as dit que tu aimais faire l'amour même dans ces moments-là. Ne nous fais pas d'albinos. C'est dur d'être albinos (MP : 161).

La mention est faite ici de manière implicite. Elle est signalée par le terme « légende », qui révèle l'origine collective de la proposition. La

16. Griaule et Dieterlen, *Le renard pâle...*, *op. cit.*

mention est encore renforcée par le verbe modal « veut », dont l'emploi permet de se distancier de la proposition. On y voit aussi un certain ton de désapprobation par rapport à la proposition mentionnée. On remarque, par ailleurs, que le personnage ne se contente pas d'ironiser en mimant le discours, mais qu'il « file » l'ironie dans la phrase suivante. Cette ironie filée ajoute du sarcasme au mimétisme discursif et, partant, plus de force à l'ironie.

La mention, dans ces deux extraits, fait écho au mythe selon lequel l'albinos est la conséquence d'une conception survenue durant la période de menstruation. Une autre variante dit qu'une femme ayant l'habitude de se laver dehors la nuit ou de se dénuder sans prendre ses précautions permettrait aux esprits de transformer l'enfant « normal » qu'elle mettrait au monde en un enfant albinos. Il convient de signaler que ce discours social est la variante opérationnelle du mythe d'origine cité plus haut. Mais la mention ironique ne fonctionne pas seulement au niveau énonciatif à l'intérieur du texte. Elle s'observe également au niveau des actions des personnages et dans le péritexte.

LA SCÈNE IRONIQUE

L'ironie mise en œuvre dans le mythe de l'albinos ne se situe pas seulement au niveau langagier. Elle fonctionne également au niveau spatial. En effet, pour ironiser sur un système de valeurs jugé obsolète, l'ironiste a besoin de créer un cadre. Son projet ironique va consister en un montage scénographique, une sorte de jeu de rôles dans lequel les personnages vont afficher leur adhésion ou leur désaccord par rapport aux croyances mythiques.

Cette mise en scène ironique utilise des personnages-types : celui de l'espiègle, du crédule, du cupide. L'ironie se sert de ces personnages comme d'un masque pour critiquer l'exploitation de l'albinos par une frange de la société et promouvoir une « vérité » sur l'albinos. Tout comme les signaux qui permettent de repérer l'ironie au niveau discursif, ces personnages-truchements jouent le même rôle signalétique au niveau narratif. Dans *Wirriyamu*, nombreux sont les personnages qui incarnent la figure du crédule. Cette crédulité est parfois doublée de haine et de cupidité. Par exemple, obnubilé par sa haine des albinos, Amigo entretient l'idée qu'ils sont des êtres exécrables. Aussi s'acharne-t-il dans

la recherche de l'albinos fugitif dont la capture sera fortement récompensée. De plus, ce personnage est convaincu que l'albinos porte bonheur.

— Moi je suis content quand même, parce qu'il sera mon premier albinos, dit Amigo. [...]

Amigo se leva et prit son fusil.

— C'est vrai qu'ils sentent mauvais, tous. Mais celui-là, je vais vous en débarrasser rapidement, promit-il.

Du seuil du bar, il s'arrêta et lança : « Je tâcherai de vous apporter un peu de son sang. Ça porte bonheur » (W : 88-91).

La conviction dont fait preuve le personnage d'Amigo est double parce qu'elle est non seulement traduite dans les actes, mais fait également l'objet d'un mimétisme discursif. La dernière phrase est une reprise, par raillerie, du discours social qui considère l'albinos comme un être bénéfique. Le caractère socio-discursif de cet énoncé est prouvé au début du récit. En effet, Amigo s'enquiert auprès de son boy de la véracité de cette croyance en lui demandant s'il est vrai que le sang d'un albinos porte bonheur. La réponse, ironiquement nuancée par le pronom « on », attribue l'origine de la croyance à un agent collectif et indéfini : « [c]'est ce qu'on dit » (W : 61), répond le boy. Le personnage du cupide, incarné par Amigo, fonde ses actions sur des idées reçues. Comme citation d'un autre discours, l'ironie littéraire fonctionne bien ici à deux niveaux : celui de l'action et celui de l'énonciation.

L'ironie au niveau de l'action se retrouve également chez un autre personnage, le sergent Jones, qui représente le personnage-type du crédule. La scénographie montre un personnage accomplissant un geste ironique, celui de recueillir le sang d'un albinos crucifié.

L'albinos sursauta comme s'il venait de se rendre compte de sa présence. [...] Le commandant d'Arriaga le gifla.

— J'ai perdu mon temps pour rien, lança-t-il avant de se diriger vers la chapelle.

Le sergent Jones prit sa place. Il sortit un couteau et entailla le poignet de l'albinos. Lorsque le sang commença à couler, il plaça dessous un bidon pour le recueillir (W : 179).

Cette conviction est à l'origine de la capture et de la détention de l'albinos pour le compte du grand chef, probablement en vue de l'offrir en sacrifice afin de conjurer quelque mauvais sort qui menace la région. Cette idée est mise en scène dans un épisode au début du récit, où les anciens du village, représentant l'autorité politique, devisent sur le sort du pays en difficulté. Au centre de la conversation se trouve la croyance en l'albinos porte-bonheur. Le destin heureux de la contrée est entrevu dans l'offrande d'un albinos.

— Il a raison, notre « sobeta¹⁷ », approuva Manuel. Nous sommes nés presque en même temps que ce village et je crois qu'il ne nous survivra pas. Dans la même indifférence, la forêt reprendra dans quelques années tous ses droits.

— Rien n'est encore perdu tant que nous aurons entre les mains notre albinos, déclara Sampaio, le « sobeta ».

Joao commença à racler et à couper les patates.

— C'est le mois prochain, je crois, que le grand « Soba » Mulali viendra le prendre pour...

Le ciel gronda si fort qu'ils se turent tous.

— Tu ferais bien d'aller voir, Sampaio, s'il est bien attaché, conseilla le vieux Kélani.

Le « Sobeta » se leva et sortit.

[...]

À la porte, il rencontra Sampaio, désespéré et mouillé.

— Il s'est enfui. L'albinos s'est enfui, s'écria-t-il (W : 27).

L'ironisant est représenté dans tous ces personnages. L'effet d'ironie se dégage du jeu de rôles et des postures d'énonciation. Le discours ironique est hypocrite : il consiste en une duplicité par laquelle l'ironiste entend promouvoir un sens implicite au détriment d'un sens littéral explicite. Cette duplicité se retrouve aussi au niveau de la scène, dont le caractère ironique est d'autant plus patent que les personnages-types qui la composent symbolisent la figure du gardien de la loi. Évidemment, le personnage du gardien de la loi, incarné ici par l'autorité politique locale (chefs, notables, sages du village), n'entretient pas un rapport intrinsèque

17. « Sobeta » : chef de village ; « Soba » : grand chef ; note de l'auteur, p. 27.

avec l'ironie. Il est intéressant de voir que ce type de personnage occupe une position ambivalente : le conseil des anciens joue dans ce contexte un rôle qui est contraire à sa fonction. Cet entretien à l'allure d'un conseil conforte bien les personnages dans leur rôle, au niveau formel. Mais ce rôle est disqualifié au niveau du contenu et tourné en ridicule par la fuite de l'albinos. Celui-ci devient alors l'ironisant et complice du narrateur.

La mise en scène de l'ironie s'effectue également sous une autre forme. Elle consiste pour un personnage à en ridiculiser un autre qui, par son attitude, rend finalement le premier crédule. En effet, un épisode du récit montre un soldat cherchant à soutirer les aveux d'une femme en l'obligeant à se laver nue, ce que la femme fait sans avouer.

- Elle a parlé, n'est-ce pas ?
- Non. Nous avons pourtant suivi vos recommandations ; même quand nous l'avons obligée à se laver toute nue sous un arbre, elle a refusé d'avouer. [...]
- Tous superstitieux. Tous les Nègres ont peur du noir... C'est bizarre, quand même, qu'elle n'ait pas parlé. On croit ici que, quand une femme se lave la nuit sous un arbre, elle accouche d'un albinos (W : 184).

Cet épisode est une mise en scène du mythe selon lequel la naissance d'un albinos est le résultat d'un ravissement auquel la femme aurait inconsciemment participé. L'ironie réside dans un quiproquo, dans le sens où le soldat tient la femme pour superstitieuse. Le refus de la femme prouve qu'elle n'adhère pas à la croyance, ce qui tourne en ridicule le soldat qui accorde foi à cette idée en l'utilisant comme moyen de pression. Le montage scénographique se résume ainsi : le lecteur voit que la femme, tenue pour superstitieuse et supposément menacée par la peur de l'accouchement d'un albinos, sous-estime cette menace en ironisant, par son refus d'avouer, la conviction du militaire et ce, à son insu. L'idée mise en scène ici réfère donc implicitement et explicitement à l'imaginaire qui conçoit la naissance de l'albinos comme le résultat de l'habitude d'une femme de se laver dehors la nuit. Elle permettrait ainsi aux êtres surnaturels de substituer à l'enfant « normal » un enfant albinos, considéré comme un être moitié homme, moitié esprit.

L'IRONIE AU SEUIL DU TEXTE

On relève ainsi, à l'intérieur du récit, des manifestations de l'ironie à travers la scénographie du discours et la mise en scène de personnages aux attitudes ironiques. Mais l'ironie est également visible dans le paratexte, notamment au niveau du titre et dans la préface.

La nouvelle d'Éliane Kodjo, « L'enfant de la lune », est un exemple d'inscription du discours mythique au niveau péritextuel. « L'enfant de la lune » est un titre qui révèle un autre mythe sur l'albinos. Cette appellation attribuée au personnage albinos est un sobriquet sans doute employé ici de manière ironique. Pour s'en rendre compte, il suffit de se référer à l'imaginaire qui l'a engendré : le texte même est révélateur à ce sujet.

Le récit d'Éliane Kodjo présente, au début, un personnage albinos mal aimé et rejeté par sa communauté. Cependant, l'inconscient collectif propose également une conception selon laquelle l'albinos posséderait des pouvoirs bénéfiques, justifiant l'intérêt de sa fréquentation. C'est ainsi qu'un albinos se retrouve avec des pêcheurs, sollicité pour une partie de pêche qui s'avère très fructueuse. Cette abondance est attribuée à la présence de l'albinos, lui-même étonné d'être tenu pour l'agent d'un tel « miracle ». Pour le public, il n'y a aucun doute que l'albinos soit responsable de cette merveille.

C'est la présence de Kuna, l'enfant de la lune qui a permis d'avoir autant de poissons.

— Les enfants de la lune ont le pouvoir de parler aux poissons.

— Lorsque les enfants de la lune sont dans l'eau, ils se transforment en poisson » dit encore une femme venue acheter directement son poisson. (E : 62)

Cet épisode du récit est une caricature, en ce sens que le narrateur dresse le « portrait » des personnages à travers leurs discours. Le narrateur, lui-même albinos, se moque de la société et des autres personnages en profitant de leurs croyances pour s'intégrer à la communauté.

« Kuna, c'est vrai que ton sang est rouge comme le mien, que tes larmes sont pareilles aux miennes mais après la pêche d'aujourd'hui tu ne peux pas me dire que tu n'es pas un enfant de la lune ! » Je souris sans rien dire parce qu'au fond de moi-même

je suis bien content de ce mystère autour de moi. Quelle belle revanche sur ceux qui m'ont tant fatigué. (E: 68-69)

La démarche adoptée par le narrateur permet de comprendre qu'il s'agit d'un titre à double sens, un sens explicite couvrant un sens implicite. Intituler le récit «L'enfant de la lune», c'est signer dès le seuil du texte un pacte comique avec le lecteur. Cette intention est confirmée par le texte. Le titre fait explicitement écho au sobriquet attribué à l'albinos. Toutefois, il mentionne implicitement un autre mythe de l'albinos selon lequel sa naissance serait liée à l'influence des forces cosmiques: l'albinos viendrait au monde un jour de pleine lune, les rayons lunaires donnant au nouveau-né non seulement une coloration blanche, mais également une puissance surnaturelle particulière.

Comme le titre, la préface est aussi l'espace où se noue le contrat de lecture, le lieu où l'auteur signifie son intention au lecteur. Si le texte est construit sur le mode ironique, son auteur en est l'ironisant et le lecteur le complice, à qui le signal est donné dès le périphrase. Le texte de Didier Destremau s'inscrit dans cette logique. La préface de *Nègre blanc* fait mention d'un discours social par le biais de la citation. Il suffit de considérer le co-texte pour se rendre compte du comique sous-jacent à la citation.

Ce livre n'est ni une ode à l'albinisme, ni un traité sur cette maladie congénitale frappant de nombreux Africains. Mais, pour avoir trop souvent rencontré de ces pauvres enfants clignant les yeux sous le soleil ou de ces courageux adultes privés de pigment dermique et souffrant gravement des iris, j'ai voulu, à ma manière, réhabiliter l'humanité de «ceux qui voient la nuit» comme le monde les qualifiait il n'y a pas si longtemps encore...

Le sort qui s'acharne contre ces malheureux peut être conjuré comme le prouve un très brillant universitaire mozambicain que j'ai bien connu et dont j'admire le courage et la détermination. Et, sur un autre registre, Samate le héros de ce livre veut prouver que, d'une autre façon, on peut s'en sortir¹⁸.

L'ironisant, qui coïncide bien ici avec l'auteur, est représenté dans la circonlocution «ceux qui voient la nuit». Cette périphrase est la mention d'un discours social désignant l'albinos par une de ses particularités,

18. Destremau, *Nègre blanc*, op. cit., p. 3.

notamment la nyctalopie. Mais l'ironisé n'est pas non plus absent dans la référence, puisqu'il est également mentionné par le terme « monde » dans l'expression « comme le monde les qualifiait il n'y a pas si longtemps encore ». En citant expressément l'ironisé, l'ironisant s'engage dans une comparaison et partant, dans une évaluation. Cette manière d'évaluer en comparant est aussi le propre de l'ironie, comme le souligne Philippe Hamon.

Si toute évaluation (d'un objet ou d'un sujet, réels ou conceptuels) consiste à comparer ce sujet ou cet objet à quelque chose faisant office d'étalon (ou de norme, ou de canon, ou de modèle, ou de règle, etc.), et si faire de l'ironie consiste à vouloir remplacer une norme jugée négative par une autre évaluée par l'ironisant comme plus positive et donc digne d'accéder à ce rôle d'étalon, on peut faire l'hypothèse que ces deux normes devront avoir, dans le texte, quelque incarnation effective et remarquable¹⁹.

En effet, l'intention de l'auteur est la promotion d'une image valorisante de l'albinos. Pour ce faire, il commence par donner une représentation du personnage qui contraste avec celle véhiculée par l'imaginaire social. Les deux postures sont présentes dans le texte à travers des expressions. Aussi les termes choisis présentent-ils l'albinos non comme un être merveilleux, mais comme un personnage souffrant d'une maladie. D'où l'emploi des mots et expressions comme « albinisme », « maladie congénitale », « enfants clignant les yeux sous le soleil », « privés de pigment dermique », « souffrant gravement des iris », qui s'opposent à la représentation traduite dans l'expression « ceux qui voient la nuit ». De cette comparaison ressort une évaluation implicitement contenue dans la mention ironique du discours social. Étant donné que l'acte d'énonciation ironique contient en soi une évaluation, celle-ci en constitue le signal. Elle consiste en la comparaison de l'image écornée de l'albinos à une image jugée plus pertinente par l'ironisant. Ainsi sont mis en jeu deux systèmes de valeurs, convoqués ici de manière allusive à travers des mots qui représentent une vision défendue par l'auteur, et une autre représentée par le discours social cité.

19. Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., p. 30-31.

CONCLUSION

À la périphérie comme à l'intérieur du texte, le mythe se retrouve de façon subtile et joue avec le texte d'accueil comme avec les parties d'un puzzle. Il participe à la construction du récit en s'insérant par fragments dans la continuité diégétique. Il fonctionne sous plusieurs formes ironiques qui reposent pour la plupart, de façon allusive, sur la reprise caricaturale des discours sociaux sur l'albinos. Mais la représentation du mythe de l'albinos s'opère aussi de manière « figurative », par des personnages dont les attitudes sont ironiquement mises en scène. Cette scénographie constitue une manière plus ou moins indirecte d'évaluer une norme jugée négative par l'ironisant. En construisant ses montages évaluatifs, le récit ironique s'inscrit dans une sorte de jeu, où se mêlent le didactisme et la critique mordante.

Le mythe de l'albinos inscrit dans le récit littéraire n'est pas réécrit, mais plutôt représenté. Il est investi dans le texte par fragments discursifs ou sous forme figurative dans une mise en scène de rôles. Cette représentation donne lieu à plusieurs jeux ironiques. Ce mode d'insertion constitue une mise à distance, parfois renforcée au sein de la fiction par le regard du personnage ironisant. Cette distanciation ne s'opère pas vis-à-vis du mythe lui-même, mais par rapport à l'attitude de rejet sous-jacente. C'est cette attitude sociale à l'égard de l'albinos qui, par le biais du mythe, est ironisée et donc, mise à distance de manière critique.

BIBLIOGRAPHIE

- Angenot, Marc et Régine Robin, 1985, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. 1, n° 1, p. 53-82.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Beauzée, Nicolas, 1784, « Mimèse », dans *L'Encyclopédie méthodique Panckoucke. Grammaire et Littérature*, tome II, Paris/Liège, Panckoucke/Plomteux.
- Blankenberg, Ngaire, 2000, « That rare and random tribe. Albino identity in South Africa », *Critical Arts. A journal for cultural studies*, vol. 14, n° 2, p. 6-48.
- Destremau, Didier, 2002, *Nègre blanc*, Paris, Hatier, coll. Monde noir.
- Dieterlen, Germaine, 1988, *Essai sur la religion bambara*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

- Fridman, Viviana, 2006, « Le déplacement des frontières discursives. Socio-grammes et points nodaux », dans André Corten (dir.), *Les frontières du politique en Amérique latine. Imaginaires et émancipation*, Paris, Karthala, p. 85-99.
- Griaule, Marcel et Germaine Dieterlen, 1965, *Le renard pâle. Tome I, Le mythe cosmogonique. Fascicule I, La création du monde*, Paris, Institut d'ethnologie.
- Hamon, Philippe, 1996, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- Idowu, E. Bolaji, 1995, *Olódùmarè. God in yorùbá belief*, New York, Original Publications.
- Kodjo, Éliane, 2006, « L'enfant de la lune », dans *Enfances* (nouvelles recueillies par Alain Mabanckou), Yaounde/Bertoua, Akoma Mba, Tropiques et Éditions Ndzé.
- Sassine, Williams, 1976, *Wirriyamu*, Paris, Présence Africaine.
- , 1998, *Mémoire d'une peau*, Paris, Présence Africaine.
- Sperber, Dan et Deirdre Wilson, 1978, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 33-36, n° 36, p. 399-412.

IRONIE ET DÉSENCHANTEMENT

dans *Malemort* d'Édouard Glissant

ANTONIO GURRIERI

Université de Catane

Résumé – Le roman *Malemort* de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant a été souvent défini comme l'un des romans les plus ironiques de l'auteur. L'ironie peut être un instrument efficace pour exprimer le sentiment de désillusion d'un peuple. De plus, il convient de préciser que l'ironie dans *Malemort* est souvent subtile, peut paraître inoffensive au premier abord, mais poursuit un but pédagogique : mettre en évidence les problématiques de la société antillaise. *Malemort* est fréquemment considéré comme un roman du désenchantement et de la désillusion, parce qu'il dépeint une société antillaise à bout de forces, malade et désorientée. Par conséquent, le terme « désillusion » devient une clef de lecture du roman, portée par le discours ironique, qui s'observe dans le texte aux niveaux de la structure paratextuelle et de l'utilisation d'une poétique « baroque ».

Irony and disenchantment in *Malemort* by Édouard Glissant

Abstract – *Malemort*, by the Martinican author Édouard Glissant, has often been described as one of his most ironic novels. Irony can be an efficient tool to express people's feeling of disillusion. It is important to

notice that irony in *Malemort* is often subtle, may seem inoffensive, but also has a pedagogical purpose. It allows Édouard Glissant to highlight the central problems of Caribbean society. *Malemort* depicts a society that is unhealthy, exhausted and misguided. The term “disillusion” is a key to read Édouard Glissant’s novel. It is carried by the ironic discourse, present in two fundamental aspects of the text: the paratextual structure and the use of a “baroque” poetic.

Édouard Glissant publie en 1975 son troisième roman, *Malemort*¹. Ce texte, objet de notre analyse, pose la problématique du désenchantement et de l’ironie. Dans ce sens, notre objectif est de décrire de quelle façon l’ironie peut être un instrument efficace pour représenter le sentiment de désillusion d’un peuple. L’ironie que nous retrouvons dans *Malemort* est, en outre, souvent une ironie subtile, qui paraît inoffensive au premier abord, mais qui poursuit un but pédagogique : mettre en évidence les problématiques de la société antillaise. Cette dernière est représentée comme une société désorientée et aliénée, consécutivement à son lourd passé colonial. La colonisation des Antilles présente, d’ailleurs, des particularités par rapport aux autres réalités coloniales francophones. Aux Antilles, les populations autochtones des Caraïbes ont été complètement anéanties et les terres ont été repeuplées par des esclaves noirs, conséquence de la traite transatlantique². La société esclavagiste représente ainsi la triste origine des populations antillaises. Dans son essai *Le discours antillais*, Édouard Glissant écrit : « [l]a question à poser à un Martiniquais ne sera par exemple pas : “Qui suis-je ?”, question inopératoire au premier abord, mais bien : “Qui sommes-nous³ ?” » Cette citation permet de comprendre comment l’histoire revêt une importance fondamentale pour la formation d’une identité. Une identité collective qui est, dans le cas de la Martinique, à construire. L’introduction de cette

-
1. Édouard Glissant, 1975, *Malemort*, Paris, Seuil; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle M, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 2. Jack Corzani, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Piccione, 1998, *Littératures francophones. II. Les Amériques: Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin.
 3. Édouard Glissant, 1981, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, p. 153.

problématique sert de base à notre discours car elle constitue la toile de fond du roman.

Malemort a souvent été défini par la critique comme un roman du « désenchantement » et de la « désillusion », parce qu'il montre une société antillaise à bout de forces⁴, malade et désorientée. L'intention poétique de l'auteur est, toutefois, celle de stimuler une prise de conscience. Katell Colin, dans son étude de l'œuvre glissantienne, nous fait remarquer que

Malemort vise à illustrer un propos politique. Pédagogique, il veut enseigner. Les Antillais sont supposés prendre conscience, à la lecture du texte, de leur capacité à assumer leur indépendance, c'est-à-dire de leur aptitude à supporter le poids économique d'une rupture avec la Métropole coloniale. Au terme du récit, le lecteur devra avoir compris que la dépendance des îles à leur Métropole n'est pas une fatalité⁵.

La trame historique de *Malemort* met en scène le blocus fait par les Allemands pendant la Deuxième Guerre mondiale, moment où il était impossible pour les Antilles de recevoir des approvisionnements depuis la France. C'est alors la première fois que les Antillais vivent sans l'aide de la mère patrie. Ce projet politique et littéraire se révèle finalement une amère « désillusion », car l'intention pédagogique de l'auteur n'a pas abouti à une véritable prise de conscience de la part du lecteur⁶ antillais. La preuve en est la publication de son essai, *Le discours antillais*, et de son quatrième roman, *La Case du commandeur*, en 1981, où Édouard Glissant analyse l'aliénation des Martiniquais et parle de « colonisation réussie ». Le terme « désillusion » constitue une des clés de lecture de l'œuvre et l'écrivain utilise le discours ironique pour communiquer ce sentiment. Dans ce sens, deux aspects du roman, liés au discours ironique, feront l'objet de cette analyse : la structure du paratexte et l'utilisation d'une poétique « baroque ».

-
4. Celia M. Britton, 1999, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language Resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia.
 5. Katell Colin, 2008, *Le roman-monde d'Édouard Glissant*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 142.
 6. Il faut préciser que quand nous écrivons le mot « lecteur », nous entendons un type de lecteur « universel », même si Édouard Glissant a pour objectif principal de toucher le lecteur antillais, ou martiniquais dans ce cas spécifique.

LA STRUCTURE PARATEXTUELLE

En ce qui concerne l'organisation du roman, nous nous appuyons sur l'analyse menée par Jean-Yves Debreuille dans « Le langage désancré de *Malemort* », où il examine la structure paratextuelle du roman.

L'organisation apparemment rigoureuse du livre ne semble là que pour piéger le lecteur, manifester son incompetence, l'inciter à la démission [...]. La première page s'intitule *Péripéties*, et semble présenter les treize arguments qui serviront de trame à chacun des treize chapitres. [...] [L]es chapitres eux-mêmes sont introduits par une datation énigmatique et souvent redoublée [...]. De plus, ils sont repris dans la table des matières avec les mêmes dates, mais avec un titre qui leur a été refusé dans le corps du livre, et qui souvent n'a que peu de rapport avec l'argument⁷.

Cette analyse nous permet de comprendre qu'Édouard Glissant organise son roman d'une manière très précise. La première page est intitulée « *Péripéties* » et dans la deuxième, nous trouvons treize phrases sans connexion logique apparente. À la troisième page, nous trouvons un autre titre : « *Datations* ». À ce point, le lecteur comprend que l'œuvre va suivre un ordre chronologique. À la page suivante commence le premier chapitre, qui porte pour titre une date : 1940. Le deuxième chapitre poursuit la chronologie avec la date 1941. Toutefois, dès le troisième chapitre, les dates ne suivent plus d'ordre chronologique : à partir de ce moment, tous les chapitres du texte ont une datation apparemment aléatoire. Le lecteur en déduit donc que le roman engendre sa propre ligne du temps, fictionnalise l'Histoire.

Le non respect d'un ordre chronologique est, toutefois, une particularité qui peut être attribuée à l'influence du conte antillais. Édouard Glissant écrit à ce sujet : « [l]a nature parcellisée du conte antillais fait qu'il ne dessine aucune datation, qu'il ne conçoit pas le temps comme une dimension fondatrice de l'homme. [...] La cadence de la nuit et du jour est la seule mesure temporelle pour l'esclave, le paysan, l'ouvrier agricole⁸ ». L'ordre chronologique que le lecteur perçoit à la première

7. Jean-Yves Debreuille, 1992, « Le langage désancré de *Malemort* », dans Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira de Brito (dir.), *Horizons Édouard Glissant. Actes du colloque international organisé par le Centre de recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau et le département de français de l'Université de Porto*, Pau, J&D, p. 321.

8. Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 151.

lecture n'est rien d'autre qu'une illusion et cela influence son horizon d'attente. Le lecteur perd en vérité le contrôle et il se trouve désorienté. Confondre constitue donc une stratégie mise en place par l'écrivain afin d'introduire le lecteur à sa poétique du « chaos-monde ». En ce sens, Édouard Glissant affirme : « [m]a poétique, c'est que rien n'est plus beau que le chaos – et il n'y a rien de plus beau que le chaos-monde⁹ ». Le mot « chaos » a ici une connotation positive : il se formule comme une invitation de l'auteur à accepter l'« opacité¹⁰ », qui appartient au monde de l'oralité. Cette poétique engendre un discours ironique, dans la mesure où le lecteur comprend, une fois sa lecture terminée, que la structure paratextuelle visait à motiver un certain horizon d'attente pour ensuite le déjouer. À ce sujet, Édouard Glissant précise : « [l]a majorité des lecteurs disent que mes textes sont très intéressants, mais en général les lecteurs sont très paresseux, ils veulent tout comprendre au fur et à mesure, et, par conséquent, il est possible que cela ne fonctionne pas¹¹ ». Par cette affirmation, l'auteur souligne que les lecteurs ne font pas de place à l'« opacité ». L'ironie glissantienne dépayse ainsi le lecteur et le contraint à se questionner sur la lecture qu'il fait du texte.

UNE POÉTIQUE « BAROQUE »

Un autre procédé ironique utilisé pour représenter la désillusion est l'emploi d'une poétique que l'auteur définit comme « baroque ». Dans *Le discours antillais*, Édouard Glissant écrit que

[l]e baroque antillais ne porte pas sur des œuvres mais sur un langage. La rhétorique de l'éloquence et du langage fleuri confère à l'assimilé la garantie de sa citoyenneté française. Le processus est renforcé par l'existence d'une langue de compromis (le créole)

-
9. Édouard Glissant, 1994, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, p. 111.
 10. Concept glissantien qui vise le respect de l'autre dans sa singularité. Glissant affirme : « [j]e réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de "comprendre l'autre", c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui » ; voir Dominique Chancé, 2002, *Édouard Glissant, un « traité du déparler »*. *Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala, p. 236.
 11. Alessandro Corio et Francesca Torchi, 2006, « Une autre manière de lire le monde. Entretien avec Édouard Glissant », *Notre librairie*, n° 161, p. 107.

dont on voudra se démarquer le plus possible. Le baroque colonial dans les Antilles françaises est littéraire¹².

Les personnages de *Malemort* sont les parfaits représentants de cette poétique. En effet, ils utilisent souvent un niveau de langage recherché, comme par exemple Médellus, l'un des protagonistes du roman, lorsqu'il s'adresse au professeur Lannec.

De sitôt que faire, disait Médellus attentif à éblouir Lannec, vous auréolez que vous êtes connaissant, mais la demeure du pur est à profond que la nuit. Je suis le pur de la pureté qui vous propose la science [...] Lannec, riait, cher congénère vous avez une manière de génie abrupt et innocent, quelque sauvagerie qu'on y décèle, et je consens à votre dire. (M: 156)

Cette citation constitue un exemple de cette manière affectée de s'exprimer. Les dialogues entre les protagonistes du roman sont presque des duels verbaux. Édouard Glissant souligne, à travers l'écriture, la nécessité de trouver un nouveau langage pour donner la parole au « nous » antillais. C'est-à-dire pour donner voix à une communauté qui a souffert pendant plusieurs siècles de la domination coloniale et qui a du mal à assumer sa propre indépendance. Ainsi, l'auteur traduit un message d'espoir à travers les exploits inventés par les trois protagonistes, Dlan, Médellus et Silacier, qui s'en remettent à leur intelligence pour subvenir aux besoins de leur famille. Dans ce passage amusant, les trois personnages expliquent à un enfant leur manière de capturer des crabes en urinant dans les trous.

- Non et puis non, dit-il. Et bon, bon, bon, est-ce que vous allez pour raconter à cet enfant ce que vous opérez psi-psi-psi et moi aussi tous les soirs derrière les mangles ? comment vous ferez pour réciter ça ?
- On peut donner la confiance, dit Médellus, que nous avalons le poids d'une demi-dame-jeanne d'eau, et dans les quatre heures nous déversons le trop dans les trous de crabe.
- Ah, dit-il, c'est très bien raconté. Ah j'avais peur de l'inconvenance. Et voilà, c'est un autre métier. (M: 40)

Les mots « métier », « travail » ou « job » traversent tout le roman et soulignent cette volonté des protagonistes de parvenir à vivre dans un pays,

12. Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 75.

la Martinique, en comptant sur leurs propres forces. L'ironie vise, dans ce cas, à faire passer le message de l'auteur : une Martinique libre doit prendre en charge son indépendance.

Édouard Glissant prétend donc donner la parole à ce « nous », à cette collectivité qui doit trouver un langage apte à exprimer ses spécificités. Pour ce faire, il propose un usage singulier de la langue française qui, à notre sens, devient une langue « contaminée ». Nous choisissons ce mot, « contaminé », parce que l'auteur ne se limite pas à introduire des mots ou des phrases en créole, mais qu'il s'en prend à la structure même de la langue française, de l'intérieur. Le français de *Malemort*, d'un point de vue syntaxique et rhétorique, est influencé par la langue créole, comme on peut l'observer dans le passage suivant :

Ils avaient noué le premier mot dans ce parler soudain concassé raide à la bouche ce qu'ils commençaient à déplanter histoire dans tant de champs dont à présent ils commençaient à entasser la terre dans le trou du temps l'histoire leur histoire les convoquait à un autre rendez-vous où attendez ils quittèrent donc Fonds-Brûlé où une fois de plus les Landrovers les camions patinèrent dans les herbages mouillés de boues molles qui s'opposaient et les Lands enragèrent de ne pas voir devant elles la terre nette se vider comme un sac de maïs qu'on éventre sur un tamis. (M: 133)

L'absence de signes de ponctuation dans cet extrait fait de celui-ci un exemple représentatif de la difficulté qu'impose au lecteur la langue de *Malemort*. Nous remarquons également la répétition typiquement associée à la langue orale, par exemple : « l'histoire leur histoire ». Enfin, il y a une comparaison très intéressante : « se vider comme un sac de maïs qu'on éventre sur un tamis ». Cette comparaison est caractéristique de la langue créole, qui présente des similitudes et des métaphores basées sur des aspects concrets de la réalité. Le créole est une langue qui s'est constituée dans un contexte de travail, c'est donc dans ce domaine que sont nées les principales expressions¹³. Dans le deuxième chapitre du roman, un autre exemple montre bien comment l'auteur crée ce nouveau langage. Dlan, Médellus et Silacier se battent contre un cochon particulièrement robuste et avant de le tuer :

13. Voir Britton, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory...*, op. cit.

Alors

Sur ce maelström sans épicentre, sans âme, désormais
 sans avenir, cloué au sol par l'inertie du cochon
 explosait la catastrophe rouge: une rage ardue, démence
 de sang et de larmes: Colentroc
 comme débloqué
 qui avait fait surgir un couteau du trou fulgurant de haine
 qui en lui s'était débondé,
 et hurlait: man kaï tchoué-ï, man kaï tchoué-ï, sans qu'on
 pût voir s'il voulait égorger la bête ou tailler l'homme. (M: 31)

Ce passage montre l'importance que l'auteur attache à l'aspect graphique. La fougue qui anime les trois personnages dans la capture de ce cochon est représentée par la disposition du texte sur la page: il n'est pas justifié et semble hors de contrôle. Pour ce qui est des phrases en créole, l'auteur fournit une traduction en français de certaines d'entre elles dans le glossaire qui se trouve à la fin du roman.

La poétique glissantienne tient compte de la complexité de ce « nous », qui a besoin d'un langage qui reflète sa personnalité. Ainsi, il se garde bien de dénoncer le « délire verbal¹⁴ » dont souffrent les trois professeurs Québec, Bellem et Lannec. À ce sujet, le narrateur commente: « [c]eux-ci du moins avaient mis un entêté génie à gratter la même irréductible grattelle d'être, avaient poussé à l'extrême de l'inconfort et n'avaient pas ménagé le ridicule de leurs manies, comme persuadés qu'il leur eût fallu vivre jusqu'au bout leur caricature, pour à la fin espérer sortir pathétiques du trou de néant où on les avait bloqués » (M: 152). Cet extrait est révélateur de l'ironie d'Édouard Glissant sur le compte des trois professeurs. Ces derniers sont convaincus que leur érudition et leur connaissance de la langue française peuvent être la solution pour se sentir de parfaits citoyens français. Toutefois, cette illusion se transforme en désillusion. « [L]e rêve de l'ailleurs [finit] là », quand l'un des trois professeurs se rend à Paris: « Monsieur Lannec pour toujours descendit dans cet arrière-pays de station de métro [...]. Le pays de Paris

14. Le « délire verbal » affecte la pratique du langage écrit ou parlé; voir Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 359-392.

rêvé s'effiloçait dans cette grisaille. [...] Personne n'entendait, ne faisait mine d'entendre ce gros nègre à la dérive, si élégant encore, dont on n'eût pu dire en certitude qu'il n'avait plus tous ses sens » (M: 167). Monsieur Lannec perd la raison. Il réalise qu'il n'est pas Français, mais Martiniquais. La désillusion s'empare de lui et l'identité du personnage, qui prétendait être Français, s'effrite. Pour les deux autres professeurs, la situation n'est pas différente.

Bellem, transplanté, qui toujours refusa de bouger, n'acceptant ni congé en métropole ni cure de désintoxication en Île-de-France: il s'abîmait dans le rhum, peut-être pour perpétrer en sa qualité de capitaine de réserve (naturalisé) la tradition des buveurs coloniaux.

Québec, annihilé dans l'idiotie vénale: c'est-à-dire qu'il s'était élu (plutôt que fait élire) au Conseil général où il déroulait, loin des splendeurs baroques de ses bonnes années, des discours tout aussi perdus de contenu mais d'une banalité rase. (M: 167)

Cette citation montre comment, à l'aide de l'ironie, l'auteur tente de réveiller la conscience de son peuple pour le guider vers le chemin de la prise de conscience. L'utilisation d'une « poétique baroque » permet d'ailleurs d'illustrer l'intériorité complexe de sa collectivité.

En conclusion, il est possible d'affirmer que l'ironie est un instrument efficace pour représenter la désillusion d'un peuple bouleversé par la domination coloniale. Ce passé se lit chez des personnages qui semblent forts, mais ne sont pas sûrs d'eux-mêmes. Par leur comportement, ils déconstruisent les clichés et les lieux communs et ouvrent le chemin vers une nouvelle identité, qui nécessite un langage inédit. Celui-ci paraît d'abord impossible, « quelque cri que ce fût qui pût réellement se nouer en forme de langage » (M: 70). Toutefois, à travers la création d'une « poétique baroque », l'auteur réussit à forger une nouvelle langue qui tient compte de ce « nous » antillais en train de se construire et maltraité par la domination coloniale. Le personnage représentant le mieux ce « nous » est sans aucun doute Beautemps, qui a « pris la parole » pour créer son nouveau destin: « [c]ar il n'avait pu que blesser ce béké. Après quoi il s'était enfui sur toute la terre des mornes et par un enclenchement disons une fatalité obligés, avait dû défendre, vie contre vie, son errance contre l'obtuse prudence d'un propriétaire de boutique » (M: 156). Beautemps est le seul personnage qui n'ait pas accepté la soumission et qui se révolte contre son maître. Il a choisi la liberté. L'écriture de l'auteur

est, comme nous l'avons signalé en introduction, une écriture qui a un but pédagogique. Édouard Glissant utilise l'ironie pour faire passer un message important : les Martiniquais doivent prendre conscience de leur propre identité. Ils doivent continuer à se penser comme une communauté capable d'assumer son indépendance.

BIBLIOGRAPHIE

- Britton, Celia M., 1999, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language Resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Chancé, Dominique, 2002, *Édouard Glissant, un « traité du déparler ». Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala.
- Colin, Katell, 2008, *Le roman-monde d'Édouard Glissant*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Corio, Alessandro et Francesca Torchi, 2006, « Une autre manière de lire le monde. Entretien avec Édouard Glissant », *Notre librairie*, n° 161, p. 112-115.
- Corzani, Jack, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Piccione, 1998, *Littératures francophones. II. Les Amériques: Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin.
- Debreuille, Jean-Yves, 1992, « Le langage désancre de Malemort », dans Yves-Alain Favre et Antonio Ferreira de Brito (dir.), *Horizons Édouard Glissant. Actes du colloque international organisé par le Centre de recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau et le département de français de l'Université de Porto*, Pau, J&D, p. 319-328.
- Glissant, Édouard, 1975, *Malemort*, Paris, Seuil.
- , 1981, *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- , 1994, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », dans Ralph Ludwig (dir.), *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, p. 111-129.

L'IRONIE LEXICALEMENT DYNAMIQUE DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

WILLY KANGULUMBA MUNZENZA

Université Catholique de Louvain

Résumé – Dans les études littéraires, l'analyse de l'ironie se borne le plus souvent à rechercher le sens connoté qu'entraîne l'usage du procédé rhétorique, c'est-à-dire essentiellement à son rapport au message ou au contenu de l'œuvre. Cependant, cet article montre, en ce qui concerne le roman africain francophone, qu'en plus de sa dimension sémantique, l'ironie peut aussi assurer, par rapport à la langue, une fonction lexicalisante dynamique.

Lexical irony in the francophone African novel

Abstract – In literary studies, analysis of irony are often limited to explore the connoted meaning of this rhetorical device, focusing on its relationship to a message or to the novel's content. However, this article illustrates that in the case of the francophone African novel, irony goes beyond the semantic dimension by establishing a dynamic lexical function in its relation to language.

Le rôle de l'ironie dans l'expression du désenchantement dans le roman africain est généralement appréhendé au regard de ses effets de connotation. Ceux-ci associent étroitement le procédé au décodage du non-dit ou du sens détourné qu'il produit dans le texte. Mais il semble qu'outre cet apport au sémantisme de l'œuvre, le procédé de l'ironie est également dynamique sur le plan de la créativité lexicale et, donc, potentiellement aussi sur celui de l'enrichissement de la langue d'écriture, notamment par le biais de la création néologique à laquelle il peut donner lieu. Aussi l'ironie peut-elle être perçue comme un principe de création et même comme un « moteur de certaines évolutions de la société¹ ». Elle joue donc un rôle pertinent dans le processus de création lexicale ; processus, du reste, étudié par Louis Guilbert dans un ouvrage à juste titre intitulé *La créativité lexicale*². En d'autres termes, la création néologique est à la fois un phénomène vivant et l'un des lieux propices à l'étude du dynamisme de l'ironie. Or, justement, « un des champs les plus ouverts à la vitalité du roman africain est constitué par ce que les linguistes appellent "processus de lexicalisation"³ ».

Le présent propos voudrait donc illustrer cette fonction lexicalisante de l'ironie, c'est-à-dire son dynamisme en ce qui concerne la création lexicale. La réflexion repose sur certains néologismes tirés de quelques romans africains francophones. Il s'agira de repérer, d'expliquer, tout en les contextualisant, les nouveaux mots créés à partir de la pratique de l'ironie. L'analyse devrait permettre, en fin de compte, de déterminer en quoi ces mots pourraient constituer une nouveauté lexicale, donc un possible enrichissement pour la langue française.

On sait, comme l'indique encore Ngal, que « bon nombre de romanciers font preuve d'une étonnante créativité lexicale » (CR: 63). Pour illustrer ce propos sur la création lexicale par le biais de l'ironie, le corpus comprendra cinq œuvres romanesques: *Le mort vivant*⁴ d'Henri Djombo,

-
1. Pierre Schoentjes, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, p. 9.
 2. Louis Guilbert, 1975, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CL, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 3. Georges Ngal, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, p. 63; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 4. Henri Djombo, 2000, *Le mort vivant*, Brazaville/Paris/Dakar, Présence Africaine.

*Le zéhéros n'est pas n'importe qui*⁵ de Williams Sassine, *Le doyen marri*⁶ de Pius Ngandu Nkashama, *Le pleurer-rire*⁷ d'Henri Lopes et *Par décret présidentiel*⁸ de Stanislas Tchidjo Ouoham. Le caractère général du choix de ce corpus répond à la volonté d'illustrer le niveau d'extension de la fonction lexicalisante de l'ironie dans la fiction romanesque africaine francophone.

PRATIQUE DE L'IRONIE ET CRÉATION NÉOLOGIQUE

Dans l'un de ses travaux sur la création néologique, Louis Guilbert définit, entre autres, deux types de néologie : « [...] celle qui donne lieu à l'apparition d'un sens nouveau à partir d'un même signifiant, la néologie sémantique, et celle qui se manifeste par la combinaison inédite d'éléments lexicaux entre eux, génératrice d'un signe nouveau par la jonction d'un signifiant complexe et d'un signifié nouveau⁹ ».

De ces deux types de néologie, il ne sera exploité essentiellement que la seconde, puisqu'il appert que dans le corpus, la pratique de l'ironie « n'est pas restreinte aux mots », mais « décrit littéralement une situation référentielle perçue elle-même comme comportant certaine contradiction interne¹⁰ ». Dans ce rôle, la pratique de l'ironie débouche donc sur la création d'un certain nombre de néologismes auxquels peut s'appliquer la définition de Claude Hagège. En effet, selon cet auteur, les néologismes sont à considérer comme

des inventions littéraires d'individus doués [...]. [Ce sont] pour la plupart des inventions d'écrivains jouant à subvertir la continuité

-
5. Williams Sassine, 1985, *Le zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, Présence Africaine, coll. Écrits.
 6. Pius Ngandu Nkashama, 1994, *Le doyen marri*, Paris, L'Harmattan, coll. Encre Noires; désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle LDM, suivi de la page, et placées entre parenthèse dans le corps du texte.
 7. Henri Lopes, 1982, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine; désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle PLR, suivi de la page, et placées entre parenthèse dans le corps du texte.
 8. Stanislas Tchidjo Ouoham, 1993, *Par décret présidentiel*, Paris, L'Harmattan, coll. Encre Noires.
 9. Louis Guilbert, 1974, « Grammaire générative et néologie lexicale », *Langages*, vol. 8, n° 36, p. 34.
 10. Jukpor K'anene Ben, 1995, *Étude de la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Paris, L'Harmattan, p. 38.

des sons par l'imbrication ou la condensation, en un mot, de deux mots qui possèdent une ou plus d'une syllabe en commun : bourreaucratie, canaillarchie, coïtération, délivicieuse, étudiamante, hérésistance, mécontemporain, mélancomique, prévoircateur, romansonge [et qui] font paraître la richesse des connotations idéologiques et personnelles qui s'investissent dans ces mots de fantaisie et lesaturent d'information en en faisant les équivalents d'énoncés entiers. Certaines de ces créations sont des jeux purement graphiques, également vecteurs de contenus diversement subversifs : constipation, enseignement, sangsuel, effervescence, fainéantise, alb'troce, seinphonie¹¹.

La naissance d'un tel phénomène de lexicalisation est loin d'être gratuite. Pour le locuteur ou l'écrivain qui en prend l'initiative, la pratique pourrait correspondre à une certaine prise de position face à un fait sociopolitique, culturel ou artistique, par exemple. C'est du reste ainsi que Louis Guilbert perçoit et justifie la création néologique. Pour lui, ces néologismes représentent

[une] forme de création lexicale [...] pour exprimer d'une façon inédite une certaine vision personnelle du monde. Cette forme de création [...] est liée à l'originalité de l'individu parlant [ou écrivain], à sa faculté de création verbale, à sa liberté d'expression, en dehors des modèles reçus ou contre les modèles reçus. Elle est le propre de tous ceux qui ont quelque chose à dire, qu'ils sentent bien en eux et qu'ils veulent dire avec leurs mots, leurs agencements de mots, elle est le propre des écrivains (CL : 41).

Ces mots nouveaux et inédits sont en fait des néologismes littéraires dont la première illustration, dans le cadre de ce propos, est le terme « zéhéros », inscrit par Williams Sassine dans le titre de son roman du même nom : *Le zéhéros n'est pas n'importe qui*.

Dans ce texte, le héros-narrateur Camara Diallo est au départ un individu banal, anonyme, sans aucune ambition ; une espèce de nullité politique et artistique, un « zéro » : il n'est qu'un simple exilé guinéen qui vit avec d'autres dans un pays limitrophe du sien. Mais un concours de circonstances – la mort de Sékou, alias PDG, Président-Dictateur de

11. Claude Hagège, 1985, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, p. 343-344 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Guinée – éveille en lui le rêve, l'ambition de devenir un « héros », c'est-à-dire « pas n'importe qui » ; car tous ses compatriotes exilés voient soudainement en lui le probable successeur du tyran, le futur dirigeant de la Guinée. Mais son ambition ne se réalisera que dans ses rêves. Toutes les expériences tentées (même celle de l'écriture pour devenir un écrivain célèbre) en vue de s'accomplir comme « héros » n'aboutissent à rien. Camara Diallo ne sera toujours qu'un « zéro » qui se prend pour un « héros » : le voilà « zéhéros ». À travers lui, toute une catégorie sociale, toute une génération est indexée, ainsi que le déclare un des protagonistes du roman :

depuis la mort du PDG, tout le monde est devenu important ici. Les guinéens [sic] qui débarquent ont les bras en V, et à croire ceux qui ont fait leur nid sous l'ancien régime, c'est grâce à eux que votre tyran est mort. Tous des Zéros qui se prennent pour des héros. Pauvres Africains. Vous êtes tous des Zéhéros, ce mélange de zéros et de héros¹².

L'ironie qui entoure l'usage du mot « zéhéros » restitue l'atmosphère du désenchantement. Mais le terme « zéhéros » matérialise aussi le principe de condensation lexicale défini par Hagege. La fusion en un seul mot de « zéros » et « héros », qui ont en commun la syllabe suffixale « -ros », est une marque d'élévation dévalorisante, moqueuse, du héros Camara Diallo et de ses compatriotes, dont Williams Sassine souligne avec ironie les prétentions, la vanité du rêve.

Semblable analyse peut être menée dans *Le mort vivant* d'Henri Djombo, notamment en ce qui concerne le mot « pourritique ». Par ce terme, Joseph Niamo, le héros-narrateur du roman, qualifie une politique exécutable menée par les dirigeants du Yangani, pays voisin du sien, où il est arbitrairement retenu en captivité. Lorsqu'il est acculé par le tyran Nzétémabé Bwakanamoto, qui s'apprête à le condamner à mort, Joseph Niamo indique : « [j]'étais là comme par procuration, sur cette scène politique, que je dirais pourritique¹³ ».

L'usage du mot « pourritique » est ironique en ce qu'il traduit une situation contrastée et contrariante pour le héros Joseph. Le terme répercute en fait l'écho d'un décalage ou d'une contradiction interne que

12. Sassine, *Le zéhéros n'est pas n'importe qui*, op. cit., p. 216-217.

13. Djombo, *Le mort vivant*, op. cit., p. 97.

Henri Djombo signale au lecteur afin de lui faire prendre conscience du contraste entre la réalité et l'idéal du personnage. Cette réalité est constituée par une situation de violence vécue, assortie de la menace d'une mort imminente, tandis que son idéal correspond au rêve de liberté, de bonheur et de prospérité. L'ironie de situation, perçue au niveau de la situation de Joseph, est aussi verbale. La substitution du terme « politique » par « pourritique » signale un sentiment de dégoût, de mépris, exprimé avec un relent d'ironie dans un contexte de désenchantement. La néologie se réalise ici en liaison avec un discours critique, sur fond d'ironie.

Mais la constitution du terme « pourritique » est conforme au principe énoncé par Hagège. Il condense en lui deux formants lexicaux : le paradigme dérivationnel ou radical « pourri- », de « pourriture », et de la syllabe suffixale « -tique », dérivée sans doute de « politique ». L'ensemble des deux éléments désigne une forme de « politique-pourriture ». Le néologisme « pourritique » insinue ainsi l'idée d'un total décalage entre le discours officiel du pouvoir (promesse de bonheur pour tous les citoyens) et les attentes vaines d'un peuple désabusé, frustré et représenté dans la séquence par le héros. Bien entendu, « pourritique » pourrait tout aussi bien être simplement une vigoureuse altération, un fameux travestissement phonétique du terme « politique ». Même dans cette hypothèse, ce terme dénoterait toujours les sentiments négatifs éprouvés par le héros-narrateur Joseph.

L'ironie de mise dans ce contexte assimile le réel au négatif. Elle permet de mettre en évidence le décalage sur lequel se base toute la structure du roman et que symbolise la situation du héros. La suffixation en « -ique », commune à « pourritique » et à « politique », conforte cette vision négative qui identifie ironiquement la politique du tyran Nzétémabé à une science ou à un art (de produire) de la pourriture. En effet, d'éminents grammairiens de la langue française ont établi que le suffixe « -ique » et ses variantes servent à former des noms féminins désignant des sciences, des arts, des techniques : linguistique, casuistique, patristique, stylistique [...], informatique, bureautique¹⁴. On le voit, le terme « pourritique » est

14. Maurice Grevisse et André Goosse, 2008 [1936], *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck Université, p. 175 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GRE, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

une création chargée d'une connotation péjorative et ironique, dans un contexte de désenchantement.

Dans *Le doyen marri* de Pius Ngandu Nkashama, un emploi teinté d'humour et d'ironie permet de décrire une voiture-taxi comme une « poussamatique » ou une « soukoumatic » (LDM: 154-155). Le texte précise qu'il s'agit d'« une toyota centenaire. Elle ne disposait que de la deuxième et de la troisième [vitesses]. Pour la marche arrière, les clients devaient descendre et pousser. Une poussamatique justement [...] » (LDM: 154).

Ici, la volonté de raillerie est nette, parce que l'objet ainsi nommé est présenté ironiquement comme un produit d'un genre nouveau. Cette « poussamatique » ou « soukoumatic » correspond à une trouvaille de la catégorie des sciences nouvelles, comme la bureautique, la télématique ou autre informatique. La suffixation en « -ique » évoquée ci-haut permet d'inférer un tel rapport. Toutefois, ce produit nouveau n'est pas à mettre en rapport avec un quelconque progrès de la société: il signale plutôt ironiquement le sous-développement de celle-ci.

Sur le plan morphologique, les deux nouveaux termes « poussamatique » et « soukoumatic » comprennent un radical en lingala et une finale en « -matique » ou en « -tic ». Pour « poussamatique », la contraction est faite entre « poussa- », issu du verbe « kopoussa », emprunté au français « pousser », et de « -matique », finale qui indique une disposition à produire, à faire, à être. Quant à « soukoumatic », il condense, sur le même mode, « soukouma- », racine verbale de « kosoukouma », pousser ou secouer, et de « -tic ». Les deux termes « poussamatique » et « soukoumatic » définissent à la fois l'état d'un engin destiné à toujours être poussé et d'une société où il n'est possible de ne « produire » ou de ne trouver que ce genre d'engins. Une telle interprétation de la situation tend à faire percevoir une sorte de déterminisme qui frappe la société de la malédiction du sous-développement. Par la création de ces mots, on retrouve le même principe de condensation relevé par Hagège dans le processus de création néologique. Quant à leur valeur sémantique, elle reste teintée d'ironie, celle-là même qui préside à leur création.

Ce même schéma de condensation lexicale est aussi perceptible dans la constitution d'un autre nouveau mot utilisé par Henri Lopes dans *Le pleurer-rire*. Dans ce roman, l'inclinaison du pouvoir à la logorrhée est raillée au moyen du terme « parlation ». Ce terme, l'auteur le place astucieusement dans la bouche d'un protagoniste du roman: « [l]a bouche,

la bouche, c'est seulement pour la bouche et la parlation que nous, là, on est fort » (LPR: 36). Le contexte de l'usage de ce mot est celui d'un coup d'État: ledit protagoniste commente le renversement sans coup férir du dictateur Polépolé par les hommes de Bwakamabé na Sakkadé. En particulier, il s'étonne ironiquement de ce que la « force » souvent proclamée des hommes de Polépolé se fût limitée à la surface du discours, de la « parlation ». En effet, le cri de rage « Polépolé ou la mort. Polépolé ou la mort » (LPR: 36) suggérait que les hommes de ce dictateur étaient invincibles. Mais cette prétendue « force » ne s'est pas traduite dans les faits par des actes de résistance et de bravoure. Elle n'a pas été prouvée comme le régime l'insinuait. Le renversement de Polépolé par Bwakamabé na Sakkadé montre que la « force » du premier n'était donc qu'un mythe. Le terme « parlation » peut d'ailleurs caractériser, à un niveau plus large et symbolique, tout discours officiel qui se déverse sous la dictature sans pour autant être converti en actes concrets. L'ironie qui sous-tend l'emploi de ce terme se renforce encore à l'écoute du discours du nouveau dictateur Bwakamabé na Sakkadé, qui annonce démagogiquement son programme en ces termes: « [a]vec moi sera pas comme avant. Avec moi, plus de blablaba. De l'action, de l'action, de l'action et toujours de l'action. [...]. C'est l'action qui comptera. C'est à ça que le peuple, et surtout l'Histoire [...] nous jugeront » (LPR: 35). Mais ce type de proclamation n'amène aucun progrès pour le peuple et ne fait que conforter l'inclinaison au discours gratuit, c'est-à-dire à la « parlation ».

« Parlation » est bien un néologisme dans lequel s'imbriquent le paradigme dérivationnel ou la racine verbale « parl- » et la désinence « -ation », elle-même bâtie sur le suffixe savant « -tion ». On note que « -tion » est le « suffixe nominal le plus productif en français contemporain. Il sert à faire des noms d'action à partir des verbes » (GRE: 163, 175). En fait, ce suffixe signale une certaine disposition quant à l'activité exercée. Le terme « parlation » traduit donc, avec emphase, le fait d'exceller dans l'art de « parler vide », dans l'art du discours creux. C'est que dans la société décrite, la « force » du pouvoir n'est visible que dans la profusion de discours et non dans les actions et les résultats. C'est ce décalage que le néologisme « parlation » insinue ironiquement. Ce terme indexe en

quelque sorte « la puissance de ces maîtres qui règnent sur l'Afrique par le verbe creux¹⁵ ».

Chez Stanislas Tchidjo Ouoham, deux nouveaux termes tirés de son roman *Par décret présidentiel* illustrent le phénomène de la création néologique sur fond d'ironie. Il s'agit de « Vilanie », qui est le nom du pays imaginaire où se passe l'action, et « Décrétie¹⁶ », sa capitale. Ce pays passe pour le carrefour de tous les vices, de toutes les vilénies. Quant à la capitale, elle est le lieu centrifuge des décrets qui règlent et dérèglent la vie nationale. On peut observer par ailleurs que le mot « Vilanie » est construit sur l'homophonie avec « vilénie » et en référence à « vilain », tandis que « Décrétie » est constitué du radical nominal « décret- ». Mais ces deux termes traduisent, par leur désinence en « -ie », l'idée même de localisation, d'enracinement des antivaleurs dans le pays, et de l'inflation des décrets en provenance de la capitale. Le « -ie » est significatif dans la mesure où les grammairiens le tiennent pour « un suffixe savant bien vivant, employé aussi pour les noms des pays et des régions, et [qui] constitue une indication d'une qualité, d'une action, du résultat de cette action, du lieu où elle s'exerce, d'une collection, d'une industrie » (GRE : 175). En définissant le pays et la capitale comme les lieux par excellence, et donc le laboratoire, des travers et des décrets, les deux néologismes chargés d'ironie orientent aisément la lecture du roman : l'intention critique est, de ce fait, très perceptible. « Vilanie » et « Décrétie » désignent ainsi un foyer de l'arbitraire et du cafouillage, ainsi que de la privation de la parole (tout est régi par des décrets présidentiels).

Mais la création de tous ces nouveaux mots soulève aussi une interrogation sur leur place et leur portée par rapport à la langue d'écriture.

CRÉATION NÉOLOGIQUE ET LANGUE COMMUNE

La pratique de l'ironie peut donc déboucher sur une créativité telle qu'il en résulte des mots nouveaux. Les termes « zéhéros », « pourritique », « poussamatique », « soukoumatic », « parlation », « Décrétie » et « Vilanie » constituent bien des créations lexicales morpho-sémantiques

15. Denise Coussy, 2000, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, p. 95.

16. Ouoham, *Par décret présidentiel*, op. cit., p. 7, 18.

selon la catégorisation établie par Pierre Guiraud¹⁷ et reprise par Louis Guilbert (CL : 58). Pour ce dernier, ces néologismes sont des « mots [...] témoins du niveau social des locuteurs, ils possèdent [...] une valeur idéologique » (CL : 38) que leur confère la couverture de l'ironie. C'est que ce procédé concourt à la construction de la signification des néologismes. La création et l'usage de ceux-ci permettent, par conséquent, d'appréhender la portée du rôle de l'ironie. À ce propos, Linda Hutcheon constate que « la fonction pragmatique de l'ironie consiste en une signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative¹⁸ ». On comprend, dès lors, que les néologismes prennent leur sens par rapport à la vision de l'écrivain qui les crée, voire par rapport au contexte de cette création. Pour ce qui est des textes du corpus, ce contexte est celui du désenchantement, qui détermine un certain positionnement idéologique de l'écrivain. Il y a là un ensemble de paramètres qui imposent une certaine densité sémantique, symbolique, à la création néologique. Louis Guilbert reconnaît cet effet de sens marqué que le créateur d'un nouveau mot confère à celui-ci (CL : 65). Dans ce contexte de désenchantement caractéristique du roman africain, la construction de cette signification associe donc étroitement, entre autres, la création néologique et la pratique de l'ironie. Un tel phénomène ne manque pas de motivation, ainsi que le perçoit Louis Guilbert : « l'écrivain se soucie de frapper l'attention du lecteur, de produire un effet dans l'acte de communication au lieu de couler sa pensée dans les structures les plus communément productives du système ou dans les mots déjà adoptés » (CL : 43).

Mais on est en droit de se demander dans quelle mesure ces nouveaux mots ainsi créés peuvent constituer véritablement des nouveautés lexicales enrichissant la langue d'écriture. Une telle interrogation découle de la conscience du caractère ludique de l'acte d'écrire. Les créations néologiques dont il est question se caractérisent bien par leur marginalité morpho-sémantique, mais, comme le signale encore Louis Guilbert, elles relèvent tout de même « de la fonction poétique du langage [...] qui consiste à mettre l'accent sur la forme linguistique considérée pour elle-même comme source d'un certain jeu » (CL : 43).

17. Pierre Guiraud, 1965, *Les mots étrangers*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 191.

18. Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », citée dans Laurent Perrin, 1996, *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Les Éditions Kimé, p. 98.

Les créations lexicales ici analysées ne peuvent donc être considérées, selon Claude Hagège, que comme des « mots de fantaisie » qui traduisent le « désir de l'énonceur cherchant à s'évader de l'implacable prison des linéarités du signe et de l'énoncé » (HP : 343). En tant que fruit du jeu de langage des écrivains, ils correspondent à la catégorie des néologismes non ratifiés par la communauté, donc non encore intégrés au dictionnaire. Ngal ne manque d'ailleurs pas d'évoquer cette question dans son ouvrage (CR : 8). D'aucuns assimilent même ce genre de créations lexicales nouvelles à des « mots sauvages », voire à des « défoulements langagiers [...] issus de quelque psychodrame du verbe [et traduisant] bien les troubles d'un monde agité par les problèmes idéologiques, sociaux, scientifiques ou artistiques¹⁹ ». C'est que la validation de ces nouveaux mots est fonction de l'adéquation entre la création, l'usage et la norme. Leur acceptabilité est particulièrement subordonnée à l'entrée dans un usage courant. Car, ainsi que l'indique à nouveau Louis Guilbert, « la compétence néologique a besoin d'une sanction de la communauté sous la forme de la référence au dictionnaire dont on connaît cependant les retards par rapport au mouvement de la langue²⁰ ». Tout néologisme n'est pas forcément intégré au lexique de la langue commune. Cela signifie que l'on peut bien « néologiser », sans pour autant que les nouveaux mots ainsi créés ne soient reconnus institutionnellement²¹. Dans ces conditions, on peut repérer les inventions lexicales comme celles analysées ci-dessus, mais quant à leur diffusion sociale ou à leur installation durable dans la langue, nul ne saurait en être certain. Il faudrait encore attendre et voir si elles pourront disparaître ou devenir conventionnelles et se diluer dans la masse du lexique et dans l'usage commun. Un tel développement reste évidemment possible : « tout mot créé par un locuteur quelconque, dès sa création recèle [selon Louis Guilbert] une virtualité d'extension dans la communauté, dans son ensemble ou dans certaines zones de la communauté » (CL : 43). Quoi qu'il en soit, ces créations, même éphémères et non encore ratifiées, méritent au moins d'être signalées comme le témoignage des multiples possibilités de créativité lexicale qu'offre la pratique de l'ironie.

19. Maurice Rheims, 1969, *Dictionnaire des mots sauvages. Écrivains des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Librairie Larousse, p. 26.

20. Louis Guilbert, 1974, « Présentation », *Langages*, vol. 8, n° 36, p. 3.

21. Voir à cet effet Jean Pruvost et Jean-François Sabeyrolles, 2003, *Les néologismes*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 5.

Le rôle lexicalisant de l'ironie dans le contexte des exemples traités ici ne peut malheureusement être validé que dans le cadre d'un jeu propre au travail de l'écriture, dans le cadre de la liberté de manœuvre de l'écrivain face à la langue. « La création verbale fait partie intégrante du style d'un auteur, acteur par définition d'une langue qu'il doit mettre au service de ce qu'il souhaite exprimer²² ».

Mais il reste que ce rôle offre la possibilité d'envisager et d'atteindre, au-delà du caractère sporadique des cas traités et pour l'ensemble de la fiction romanesque africaine francophone, une dimension esthétique plus signifiante. Car la création néologique peut alors opérer un « phénomène de rupture », tel que Ngal l'observe par exemple chez Sony Labou Tansi (CR : 60-68). Toutefois, pour y arriver, la pratique néologique doit être avérée dans l'ensemble de l'écriture d'un écrivain ou du corpus romanesque africain. Si, dans le premier cas, on peut relever l'un ou l'autre exemple (Sony Labou Tansi notamment), dans le second, la situation reste encore de l'ordre de l'hypothèse. Mais on peut tout de même, à propos de cette perspective esthétique, s'accorder avec Ngal pour dire que

la production d'unités lexicales nouvelles, soit par apparition d'une forme nouvelle, soit par apparition d'un sens nouveau à partir d'un même signifiant [...] cache secrètement un refus, une contestation de l'héritage langagier et littéraire. Contestation qui s'explique, par exemple, par le refus de s'insérer dans un champ linguistique et littéraire où les règles d'art, définies par d'autres, ou ailleurs, ne cadrent pas avec celles [du] champ linguistique maternel et culturel (CR : 71).

Une telle pratique introduit une « rupture fondamentale dans la lisibilité langagière », observe encore le critique, et réoriente notamment la lecture. C'est ici que la valeur idéologique de la création néologique peut véritablement et efficacement jouer puisque, comme le rappelle Jacqueline Bastuji, « la bataille des mots est aussi une bataille pour les choses, et pour le changement des choses²³ ». Le processus de création néologique rapporté à l'usage de l'ironie dans le cadre de l'expression du

22. *Ibid.*, p. 42.

23. Jacqueline Bastuji, 1974, « Aspects de la néologie sémantique », *Langages*, vol. 8, n° 36, p. 19.

désenchantement pourrait participer, semble-t-il, de cette bataille pour le changement des choses.

CONCLUSION

Le « rôle lexicalisant », la « fonction lexicalisante » de l'ironie ne devrait pas être négligée pour autant qu'on en soit conscient. En effet, « l'histoire ne nous empêche-t-elle pas de condamner à la légèreté des mots sans crédit aujourd'hui, mais que leur fortune peut révéler demain ?²⁴ » Une grande prudence s'impose donc dans la gestion des créations lexicales, mais pour l'essentiel, on conviendra avec Ngal que

[l]a dimension terminologique est une des voies d'accès à une vision du monde, à des valeurs et à un sémantisme dont la compréhension repose sur un complexe de présuppositions. Le texte littéraire est aussi un complexe lexicalisé. Le perdre de vue c'est se condamner à une certaine myopie sémantique (CR : 72).

La compréhension de ce complexe lexicalisé pourrait aussi être redevable à l'usage d'un procédé comme l'ironie. Celui-ci pourrait à son tour s'avérer dynamique non seulement sémantiquement par rapport à l'œuvre, mais aussi lexicalement par rapport à la langue. Le tout est fonction à la fois de créations néologiques, de leur usage et de leur intégration dans la convention.

BIBLIOGRAPHIE

- Bastuji, Jacqueline, 1974, « Aspects de la néologie sémantique », *Langages*, vol. 8, n° 36, p. 6-19.
- Coussy, Denise, 2000, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala.
- Djombo, Henri, 2000, *Le mort vivant*, Brazaville/Paris/Dakar, Présence Africaine.
- Grevisse, Maurice et André Goosse, 2008 [1936], *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck Université.

24. Lorédan Larchey, préface au *Dictionnaire historique de l'argot parisien*, cité dans Rheims, *Dictionnaire des mots sauvages*, op. cit., p. 31.

- Guilbert, Louis, 1974, « Présentation », *Langages*, vol. 8, n° 36, p. 3-5.
- , 1974, « Grammaire générative et néologie lexicale », *Langages*, vol. 8, n° 36, p. 34-44.
- , 1975, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse.
- Guiraud, Pierre, 1965, *Les mots étrangers*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hagège, Claude, 1985, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard.
- K'anene Ben, Jukpor, 1995, *Étude de la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, Paris, L'Harmattan.
- Lopes, Henri, 1982, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine.
- Ngal, Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Ngandu Nkashma, Pius, 1994, *Le doyen marri*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres Noires.
- Perrin, Laurent, 1996, *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Les Éditions Kimé.
- Pruvost, Jean et Jean-François Sabeyrolles, 2003, *Les néologismes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Rheims, Maurice, 1969, *Dictionnaire des mots sauvages. Écrivains des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Librairie Larousse.
- Sassine, Williams, 1985, *Le zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, Présence Africaine, coll. Écrits.
- Schoentjes, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- Tchidjo Ouoham, Stanislas, 1993, *Par décret présidentiel*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres Noires.

L'IRONIE PROTÉIFORME

dans *Le silence des Chagos* de Shenaz Patel¹

ANTJE ZIETHEN

Université McGill

Résumé – Cet article propose une analyse des différents procédés ironiques dans *Le silence des Chagos* de l'écrivaine mauricienne Shenaz Patel. Il s'agira d'étudier sa structure tripartite conjuguant l'ironie verbale, l'ironie intertextuelle et la lecture ironique. L'objectif est de démontrer que ce texte littéraire déploie non seulement plusieurs formes d'ironie mais superpose plusieurs degrés d'ironie les uns aux autres.

**A double-edged sword :
Irony in *Le silence des Chagos* by Shenaz Patel**

Abstract – This article proposes an analysis of the various ironic procedures in the novel *Le silence des Chagos*, written by the Mauritian author Shenaz Patel. We will examine the text's tripartite structure combining verbal and intertextual irony. The aim is to illustrate that the novel not only uses multiple forms of irony but it also overlay several degrees of irony.

1. Cet article est paru pour la première fois en 2015, à la revue *Éthiopiennes* [en ligne], n^{os} 94-95.

Cet article propose une analyse du roman *Le silence des Chagos*² de l'écrivaine mauricienne Shenaz Patel sous l'angle de l'ironie protéiforme et multicouche du roman. Par un mouvement progressif ternaire, nous visons à identifier une structure tripartite d'ironies superposées. De prime abord, il s'agira d'étudier la citation d'une note du Bureau colonial de Londres mise en exergue au deuxième chapitre du roman. Celle-ci constitue, du fait de son contenu fort provocateur, le pivot autour duquel se déploie le texte de Shenaz Patel. Nous montrerons que l'épigraphe, porteuse de l'idéologie coloniale véhiculée par le rédacteur de la note, illustre une première forme d'ironie – l'ironie verbale – telle qu'explicitée par Catherine Kerbrat-Orecchioni³. L'analyse subséquente de la relation entre ce paratexte et le texte lui-même fera émerger une deuxième forme d'ironie qu'Umberto Eco définit comme l'ironie intertextuelle⁴. Cette ruse de l'auteure ne suscite pas de rire à grands éclats mais tourne en dérision, de façon plus atténuée, le rédacteur de la note et, par conséquent, l'actant colonial en général. Enfin, je proposerai à mon tour une lecture ironique du *Silence des Chagos*, qui dévoilera l'ambiguïté du discours littéraire de Patel et la précarité de son dessein ironique. S'esquissera à travers l'ascension graduelle du paratexte au texte et du texte à sa critique l'image de l'ironie comme une lame à double, voire multiple tranchant.

Shenaz Patel élucide dans son troisième roman *Le silence des Chagos* une sombre page de l'histoire coloniale. Entre 1967 et 1973, les Chagosiens – petit peuple îlien de l'océan Indien et sujets coloniaux – ont été déportés sur ordre du gouvernement britannique. Leur expulsion s'inscrit dans le contexte de la Guerre froide, car l'emplacement stratégique des Chagos au milieu de l'océan Indien attire l'attention des États-Unis qui cherchent à établir l'équilibre militaire dans cette région. S'ensuivent des négociations avec les Britanniques, auxquels les États-Unis accordent des rabais importants sur les missiles *Polaris* en échange d'un bail de cinquante ans. Une fois la population déportée, les nouveaux « locataires » s'installent aux Chagos et transforment l'île principale, Diego

2. Shenaz Patel, 2004, *Le silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

3. Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1976, « L'ironie », *Linguistique et sémiologie*, n° 2, p. 9-45.

4. Umberto Eco, 2003, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », dans *De la littérature*, Paris, Grasset & Fasquelle.

García, en base militaire. Pendant six ans, les Chagossiens – descendants d’esclaves africains et malgaches – échouent les uns après les autres dans les bidonvilles les plus pauvres de Maurice. Quarante ans après le départ des premiers Chagossiens, le retour aux îles demeure toujours un rêve. Le roman retrace, à travers les récits de ses trois personnages principaux, l’histoire du peuple chagossien avant et après l’exil forcé. Se cristallise, dans ce récit fragmentaire où se confrontent le passé et le présent, l’opposition entre l’âge d’or des îles Chagos et le désastre de l’exil mauricien. À première vue, le sérieux du sujet abordé ne permet pas de soupçonner une quelconque posture ironique de la part de l’auteure. Et pourtant se révèlent, tantôt à la lettre, tantôt en filigrane, les différents procédés ironisants dont ni les initiateurs ni les cibles ne sont jamais identiques.

MORT DE RIRE : L'IRONIE VERBALE

Selon les analyses de Catherine Kerbrat-Orecchioni, l’ironie verbale se définit comme « une sorte de trope sémantico-pragmatique⁵ ». Sur le plan sémantique, en effet, le signe ironique dote un signifiant de deux signifiés, l’un explicite, l’autre implicite. À ce premier aspect sémantique s’ajoute, toujours selon Kerbrat-Orecchioni, la composante illocutoire, voire pragmatique, de l’ironie verbale, car « l’ironie attaque, agresse, dénonce et vise une cible⁶ ». Dans ce sens, Linda Hutcheon précise que l’énoncé ironique véhicule toujours un jugement évaluatif⁷. L’épigramme qui prélude au deuxième chapitre s’inscrit dans cette interprétation de l’ironie verbale⁸. Il s’agit d’une note du Bureau colonial de Londres envoyée à la Mission britannique aux Nations-Unies en 1966, qui « justifie » la déportation des Chagossiens.

L’objectif de cet exercice était d’avoir quelques rochers qui resteraient notre propriété; il n’y aura pas de population indigène, à l’exception de mouettes, qui n’ont pas de Comité (le Comité de la

5. Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980, « L’ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, p. 110.

6. *Ibid.*, p. 11.

7. Linda Hutcheon, 1994, *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge.

8. Pierre Schoentjes qualifie le paratexte de lieu privilégié de l’ironie: « [d]ans le domaine de la littérature, il existe toutefois des lieux privilégiés où l’auteur peut chercher à montrer ses intentions, et donc à signaler l’ironie de son ouvrage. Les éléments périphériques au texte peuvent révéler l’intention ironique »; voir Pierre Schoentjes, 2001, *Poétique de l’ironie*, Paris, Seuil, p. 177.

Condition Féminine ne couvre pas les droits des oiseaux). Malheureusement, aux côtés des oiseaux, il y a quelques Tarzans et Vendredis, aux origines obscures, qui seront probablement expédiés à Maurice. (SC : 39)

Cette déclaration se déploie entre trois actants – l’ironiste (le rédacteur de la note), le public visé (le destinataire de la note) et la cible (les Chagossiens). L’ironie de cette note, qui en appelle à la litote, repose sur une fausse atténuation et non sur une antiphrase, comme le voudraient pourtant certaines définitions restreintes. L’ironiste ne dit donc pas nécessairement le contraire de ce qu’il veut faire entendre mais « laisse percer autre chose, voire plus qu’il n’en dit littéralement⁹ ». Le choix de mots tels que « exercice », « rochers », « expédiés » ou l’adjectif indéfini « quelques » affiche une volonté de distanciation de la part de l’énonciateur, qui souligne la banalité, l’insignifiance, voire le ludique et le comique de la situation évoquée. Pourtant, sous le voile de l’apparente indifférence et de l’humour (« mouettes », « Comité de la condition féminine », « Tarzans et Vendredis ») se dessine la gravité d’une décision d’envergure géopolitique qui changera pour toujours la face de la région indianocéanique et le destin de tout un peuple – fait dont l’ironiste est pourtant pleinement conscient. Cette ambiguïté se traduit par un décalage sémantique : les signifiants « exercice », « rochers », « quelques », « Tarzans » et « Vendredis » sont, en effet, porteurs de deux signifiés, l’un « littéral, manifeste, patent », l’autre « intentionnel, suggéré, latent¹⁰ ». Ainsi, pour ne mentionner que deux exemples, la signification de « rochers » oscille entre « grandes masses de matière minérale dure » et « petites îles insignifiantes » pendant que « Tarzans » et « Vendredis » désignent littéralement des personnages fictifs et, au deuxième degré, des « sauvages » ou des serviteurs noirs.

L’ironie verbale surgit de l’écart qui se joue entre ces deux valeurs sémantiques. À cela il convient d’ajouter la composante illocutoire (pragmatique) induite par le ton moqueur et dépréciatif de l’ironiste. Les habitants, qualifiés de « Tarzans » et de « Vendredis », sont désignés comme des êtres primitifs, figés dans un état de sauvagerie, et qui, contrairement aux mouettes « indigènes », n’ont pas le droit de demeurer

9. Beda Allemann, 1978, « De l’ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, p. 388.

10. Kerbrat-Orecchioni, « L’ironie », *op. cit.*, p. 19.

sur ces îles. Ils sont par conséquent « expédiés » comme des objets superflus. Plus que simple trope, l'ironie se mue ici en outil rhétorique du pouvoir qui permet à l'ironiste de se distancier discursivement de sa cible, de la railler, de manifester sa supériorité et d'affirmer sa maîtrise à la fois de la situation, de la cible et du langage. Cette situation n'est pas sans évoquer Douglas C. Muecke qui, insistant surtout sur la dimension pragmatique de l'ironie, a introduit la notion d'ironie « archétypique ». Celle-ci se crée lorsqu'un ironiste se substitue à Dieu, observant la cible humaine qui vaque à ses besognes sans soupçonner la surveillance¹¹. Le regard de l'ironiste « omnipotent, omniscient et transcendant » est celui d'un « esprit libéré et détaché » qui contemple sa victime contingente et inculte, qui plus est, « esclave de l'hérédité, de l'environnement, de l'histoire, des instincts, des émotions et de sa conscience¹² ». La caractéristique principale de l'ironie archétypique réside dans sa verticalité, ou ce que Muecke appelle « l'axe du pouvoir¹³ ». La capacité de l'ironiste d'utiliser un langage élevé au deuxième degré le fait passer de l'état immanent à l'état transcendant du langage. À la cible, pourtant, on dénie toute capacité de déchiffrer cette transposition ou de se servir de l'ironie à son tour. Instrument de l'idéologie du colonisateur, l'ironie verbale archétypique réitère, par ses mécanismes inhérents, le binarisme stylisé, les stéréotypes et le racisme véhiculés par le discours colonial dont la note citée plus haut est une illustration exemplaire¹⁴.

LE RIRE ÉTOUFFÉ : L'IRONIE INTERTEXTUELLE

La deuxième forme d'ironie que nous avons identifiée dans le roman de Shenaz Patel est une ironie de type intertextuel, telle que théorisée par Umberto Eco dans *De la littérature*¹⁵. Selon Eco, l'ironie intertextuelle

-
11. Douglas C. Muecke, 1983, « Images of Irony », *Poetics Today*, vol. 4, n° 3, p. 401 (notre traduction).
 12. *Ibid.*, p. 401-402.
 13. *Ibid.*, p. 403.
 14. Le discours colonial oppose le colonisateur au colonisé en recourant à des dichotomies telles que transcendance et immanence, culture et nature, savoir et non-savoir, pouvoir et non-pouvoir.
 15. Eco, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », *op. cit.*, p. 278. D'autres théoriciens proposent à la place d'ironie intertextuelle les termes « situationnelle » (Schoentjes, « Poétique de l'ironie », *op. cit.*), « contextuelle » (Hutcheon, « Irony's Edge... », *op. cit.*) et « citationnelle » (Sophie Duval, 2008, « "Pouvoir réfléchissant" et "force

met en jeu la possibilité d'une double lecture en insérant une citation ou un « écho » d'un autre texte. En résultent des « effets d'abaissement ou de mutation de signification, quand la citation s'insère dans un contexte différent de celui de la source¹⁶ ». Contrairement à l'ironie verbale qui se produit dans l'espace entre deux valeurs sémantiques, l'ironie intertextuelle surgit dans l'espace entre deux textes et, par conséquent, entre deux discours. Patel importe l'écrit administratif dans son dispositif romanesque pour en souligner le caractère scandaleux. Elle convoque ce texte officiel pour le dénoncer et, ce faisant, le détourne et le subvertit. En outre, l'emplacement qu'elle lui attribue dans la structure du texte participe de cette dénonciation. La note du Bureau colonial s'insère, en effet, entre le premier et le deuxième chapitre qui relatent respectivement la misère des Chagossiens à Maurice et leur bien-être passé aux Chagos. Par cette anamorphose, l'énoncé de l'Autre, colonial, apparaît déplacé, monstrueux, sans être pourtant critiqué de façon explicite. Il y a donc décalage de sens entre la citation et le texte qui l'englobe.

Shenaz Patel greffe ainsi son ironie sur l'ironie première de la note, au sens où elle prend pour cible l'ironiste premier, l'émetteur de l'édit colonial. S'érige de la sorte « un étage polyphonique », car l'énoncé premier est repris en mention et élevé au deuxième degré. Le sens premier correspond à celui que l'ironiste d'origine donnait à son énoncé, et le sens second est celui que lui ajoute le deuxième ironiste qui le cite¹⁷. Ce procédé aboutit à deux valeurs sémantiques opposées – l'une orchestrée par Patel et l'autre induite par l'émetteur de la note. Ainsi, les « rochers » se muent de petites îles insignifiantes en îles paradisiaques à la faune et la flore foisonnantes, pendant que les « Tarzans » et « Vendredis », autrement dit les « sauvages primitifs », se transforment en êtres humains injustement déracinés au profit du « monde libre » (SC : 7). Ce renversement des rôles, qui voit l'ironiste colonial devenir lui-même objet de moquerie de la part de l'auteure, atteste le risque qu'il y a à user d'ironie¹⁸. Celui qui s'y essaie doit assumer d'être à son tour la cible d'un autre ironiste. La « réversibilité de l'échange ironique » ne se présente pas

ascensionnelle” : la dynamique régressive de l'ironie », *Philosophiques*, vol. 35, n° 1, p. 71-88).

16. Eco, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », *op. cit.*, p. 279.

17. Duval, « “Pouvoir réfléchissant” et “force ascensionnelle”... », *op. cit.*, p. 79.

18. *Ibid.*

tant comme « une inversion des positions de départ » mais « provient en fait d'un fonctionnement vertical », d'un empilement de discours¹⁹.

Le procédé ironique atteint ici sa pleine expression. Tel que postulé par Kerbrat-Orrecchioni et Hutcheon, il y a non seulement décalage sémantique mais également jugement évaluatif. Shenaz Patel, revalorisant la cible aux dépens de l'ironiste premier qui la dégradait, charge son recours à l'ironie d'une fonction critique, subversive et corrective. Elle démasque le racisme virulent qui émane de l'énoncé premier, en disqualifie l'ironie – selon elle « erronée » – et fustige l'humour déplacé des acteurs coloniaux. De page en page, l'auteure déconstruit le rire du pouvoir, le détourne de sa destination première et, par conséquent, ridiculise ceux qui violent les droits humains à leur avantage. Elle met à nu la triste ironie de l'histoire coloniale dont les Chagossiens sont victimes. La base militaire américaine construite aux Chagos pour assurer la « paix » du « monde libre » convertit une île paisible en port de guerre orienté vers l'Afghanistan et l'Irak. Les Chagossiens sont, quant à eux, transformés en spectres ambulants. D'enracinés, ils se font apatrides. Pour comble d'ironie historique, leur indépendance est déclarée défunte le jour même où celle des Mauriciens est négociée au prix d'un pacte avec le diable. En effet, les sujets mauriciens acquièrent leur liberté de la Grande-Bretagne seulement après avoir accepté d'accueillir sur leurs rives les quelque 2000 Chagossiens déportés. Patel accentue encore le caractère dramatique de l'histoire chagossienne en comparant la déportation de 1967 avec la Traite, cette autre rupture spatio-temporelle subie par leurs ancêtres. Ni Mauriciens, ni Chagossiens, ni Britanniques, les Chagossiens, qui menaient pourtant une vie « comblée » (du moins selon les personnages) aux Chagos, sont tolérés à Maurice sans y être pour autant acceptés. Nous pouvons donc poser que le texte de Patel fait office de miroir qui retourne la rhétorique coloniale contre elle-même. L'ironie intertextuelle devient l'outil d'un contre-discours, d'une idéologie anti-coloniale pour dire le désenchantement de l'auteure et dévoiler l'injustice, l'arrogance et le racisme du colonisateur.

19. *Ibid.*

RIRA BIEN QUI RIRA LE DERNIER : LA LECTURE IRONIQUE

La troisième forme d'ironie qui se dégage du texte se produit au niveau de la réception. Au discours ironique, qui procède de la volonté auctoriale, peut répondre, dans certains cas, une lecture ironique de type herméneutique, qu'on pourrait qualifier de métacritique. Ici, tout est affaire de lecture. Le lecteur naïf, au sens où l'entend Umberto Eco, recevra le texte de Patel tel quel, à savoir littéralement, et s'indignera avec elle des abus perpétrés aux îles Chagos par le colonisateur britannique. Il reprendra à son compte la lecture critique que l'auteure fait de la note coloniale. Mais un lecteur critique, soit un lecteur métacritique, peut, à son tour, renverser le discours de Patel. En effet, en se positionnant à l'antipode du discours stéréotypé et méprisant de la note du Bureau colonial, Shenaz Patel a elle-même recours à des stéréotypes et à une représentation simpliste des Chagossiens. Soucieuse de renverser le jugement dépréciatif de la note qui réfère aux Chagossiens comme des objets, des non-civilisés et des intrus, Shenaz Patel les dépeint, au contraire, comme de bons Noirs heureux, simples et dociles, sans ambitions particulières, qui ne se soucient de rien et s'adonnent régulièrement à des festivités alcoolisées. Peinture en noir et blanc, *Le silence des Chagos* décrit ces îles comme un Paradis terrestre où les habitants s'entraidaient et vivaient en harmonie les uns avec les autres et avec la nature. Le roman en présente une image de terre de bonheur, riche en ressources, qui contraste violemment avec celle de Maurice, dépeinte comme un avant-goût de l'enfer. Les Chagossiens y font face au chômage, à la pauvreté, à l'exclusion sociale, à une chaleur insupportable, à des conditions de vie abominables et à une urbanisation vorace.

Il y a trop de bruit ici. L'air est trop pesant dans cette cité. Toute cette masse de tôle qui emprisonne et solidifie la chaleur dans ses cannelures, cette musique aigrette qui se déverse sans relâche des radios insomniaques, ces mobylettes traficotées qui pétaradent et s'étouffent comme des poules asthmatiques en crachotant une fumée qui crispe les poumons, la chaleur d'étuve qui chasse le sommeil, cette promiscuité qui donne le sentiment d'avoir la cité tout entière sous son toit. (SC : 19-20)

Mais ne flirte-t-on pas ici avec la caricature en opposant l'âge d'or des îles Chagos à l'enfer mauricien ? Émerge pourtant en filigrane du roman un portrait de l'ère chagossienne bien différent de cette vision manichéenne. Au temps où ils vivaient aux Îles, la plupart des Chagossiens

étaient employés dans les plantations de coco où ils produisaient l'huile de coco et le coprah pour l'exportation. Le roman ne laisse aucun doute qu'il s'agissait d'un travail dur effectué soit par les hommes dans la chaleur accablante du calorifère, soit par les femmes obligées de casser des noix de cocos pendant des heures – et ceci même pendant la grossesse. D'autres îliens travaillaient comme pêcheurs, d'autres encore étaient domestiques au service des propriétaires de plantations ou administrateurs coloniaux. Les ressources de l'île étant insuffisantes, les habitants avaient besoin de denrées provenant d'Europe. Pour achever le tableau, les rations alimentaires et le salaire minime ne permettaient qu'un style de vie des plus simples. Quoique perceptibles dans le texte, la hiérarchisation sociale/raciale, l'exploitation de la main-d'œuvre et la dépendance économique quasi totale envers l'Angleterre ne sont ni abordés explicitement, ni dénoncés par l'auteure, qui nourrit plutôt le fantasme du Paradis perdu.

Les [...] Chagossiens en parlaient comme d'un paradis. Une vie simple, tranquille, rythmée par la mer, un réveil matinal, des demi-journées consacrées au travail dans les cocoteraies ou au calorifère pour produire la coprah, des après-midi passés à pêcher, le poisson en abondance, les tortues qui venaient pondre sur la plage, le partage de tout ce qu'ils produisaient ou récoltaient, le séga samedi soir [...] (SC: 115).

Il semble que l'auteure n'ait pris aucun recul par rapport à son sujet, et qu'elle se soit contentée de transposer littéralement dans son roman le discours des Chagossiens, sans remettre en question sa représentation non critique, nostalgique et simplifiée de la vie aux îles Chagos. Elle ne commente nullement le fait que les exilés ont transformé leur pays d'origine en un lieu mythique afin d'affronter la fragmentation spatio-temporelle consécutive aux expériences de dislocation, de perte et d'exil. Rajagopalan Radhakrishnan précise que ce processus de transformation se caractérise par le regard myope en arrière qui fait « cultiver » le pays d'origine à travers un processus d'idéalisation. Or, l'idéalisation s'avère une projection nocive « de besoins psychologiques » qui n'engage nullement l'histoire contemporaine²⁰. La production discursive du

20. Rajagopalan Radhakrishnan, 2003, « Ethnicity in an Age of Diaspora », dans Jana Evans Braziel et Anita Mannur (dir.), *Theorizing Diaspora. A Reader*, Malden (MA), Blackwell, p. 128 (notre traduction).

passé s'accompagne d'une « manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli²¹ ». Persuadée de défendre l'intérêt des Chagossiens dont elle a recueilli les témoignages à titre de journaliste, Shenaz Patel reproduit leur discours et caricature bien malgré elle. Curieusement, le discours colonial porté par la note de l'administrateur et le texte de Shenaz Patel qui se veut un contre-discours se rejoignent sur certains points. La représentation involontairement réductrice du peuple îlien dans *Le silence des Chagos* n'est pas sans évoquer la figure de Vendredi, que convoquait précisément la note du Bureau colonial. Du texte surgit l'image de Noirs dociles qui servent les Blancs sans se révolter et mènent une vie simple mais heureuse sur une île tropicale. Cette dernière est dressée comme un véritable *locus amoenus* – anhistorique, idyllique et utopique où la nature est conservée dans sa pureté originelle. Ce portrait renvoie au discours colonial qui oppose de cette façon l'espace européen moderne à l'espace non européen figé²². Reste à constater qu'en se posant en lecteur ironique – et par là critique – de l'énoncé lui-même ironique de la note coloniale, Shenaz Patel se constitue elle-même en objet de sa propre ironie. Elle reconduit inconsciemment les préjugés qu'elle dénonce, ce qui est perçu par le lecteur critique.

Dans le cas d'une lecture ironique, le lecteur cesse d'être complice de l'ironiste-auteure et devient un actant autonome en ajoutant à l'ironie de l'auteure (qui se superpose déjà à une ironie) une autre ironie. Shenaz Patel se fait ironiste « naïve » parce que son texte ironique est interprété de manière elle-même ironique par un lecteur (méta)critique qui y découvre un sens supplémentaire involontaire. Il s'ensuit que l'auteure du roman est à la fois l'ironiste et la cible (involontaire) de l'ironie débusquée par le lecteur. On peut en conclure que l'interprète ou le destinataire d'une ironie quelconque n'est jamais passif mais, au contraire, actif. Il a le pouvoir de « faire » et de « défaire » l'ironie de l'ironiste. L'auteure du *Silence des Chagos* souhaite que le lecteur modèle identifie l'ironie de son texte mais elle est loin de deviner que celui-ci peut la retourner contre elle. Le lecteur métacritique est celui qui refuse l'accord avec l'auteure et comprend autre chose que ce que lui dicte l'ironiste, et va au-delà.

21. Paul Ricoeur, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, p. 97.

22. Stephen A. Royle, 2001, *A Geography of Islands. Small Island Insularity*, Londres, Routledge, p. 14; Mustapha Trabelsi, 2005, « Avant-propos », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 7.

Afin d'éclaircir davantage la notion de « métacritique », nous nous proposons ici de recourir à l'ouvrage *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* de Tzvetan Todorov. En présentant une « critique de la critique », le lecteur que nous avons qualifié de « métacritique » greffe sa propre critique sur celle de l'auteure. Dans *Le silence des Chagos*, Shenaz Patel effectue, en ironisant sur la note du Bureau colonial, ce que Todorov qualifierait de critique « dogmatique ». Dans les mots de Todorov, elle fait « l'illustration [...] d'un dogme inébranlable, que le lecteur est censé partager avec [elle] » – dans notre cas, l'arrogance du discours colonial²³. Patel dicte l'herméneutique au lecteur pour que celui-ci reconstruise le telos préétabli. Patel, en tant qu'auteure d'une critique dogmatique, s'adresse par conséquent à un lecteur modèle effectuant une critique « immanente », selon la terminologie de Todorov. « [L]e critique "immanent" s'interdit lui-même toute possibilité de juger ; il explicite le sens des œuvres mais, en quelque sorte, ne le prend pas au sérieux : il ne lui répond pas [...] : c'est qu'il transforme le texte en un objet qu'il suffit de décrire aussi fidèlement que possible [...]»²⁴. Or le lecteur métacritique qui a mis en question la critique de Patel est lui-même l'auteur d'une critique « dialogique ». Alors que le critique dogmatique (l'auteure) ne fait entendre que sa propre voix et le critique immanent (lecteur modèle) que celle de l'écrivaine, le critique dialogique (lecteur métacritique) crée une polyphonie. Le critique dialogique se pose « en sujet réfléchissant » et porte un jugement sans pour autant privilégier sa voix à celle de l'auteure ou d'un possible lecteur²⁵. Comme le souligne justement Todorov, « si le critique est désireux de dialoguer avec son auteur, il ne devrait pas oublier qu'[]il devient à son tour auteur et qu'un lecteur futur cherchera à entrer en dialogue avec lui²⁶ ». Et Todorov de conclure que la forme même de la critique devrait autoriser la réponse, « et non la seule idolâtrie²⁷ ».

23. Tzvetan Todorov, 1984, « Une critique dialogique? », *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, p. 185.

24. *Ibid.*, p. 184.

25. *Ibid.*, p. 186.

26. *Ibid.*, p. 191.

27. *Ibid.*

L'IRONIE, UNE ARME À DOUBLE TRANCHANT

Nous pouvons donc poser la versatilité et le dynamisme, voire la « possibilité perpétuelle d'adjoindre un degré supplémentaire de l'énoncé », comme le principe même de l'ironie. Dans cette perspective, l'ironie se présente comme « une représentation de représentation », comme un processus spéculaire « agissant par réflexivité critique » et donc « capable de se perpétuer virtuellement à l'infini²⁸ ». Il a été démontré qu'un texte littéraire peut non seulement déployer plusieurs *formes* d'ironie, mais superposer plusieurs *degrés* d'ironie les uns aux autres. L'ironiste (autant que le critique) doit toujours s'attendre à devenir la cible potentielle d'un nouvel ironiste. L'exemple du *Silence des Chagos* nous apprend que l'ironie est fragile, à la fois volontaire et involontaire, et même dangereuse. Douglas C. Muecke précise que « [l]e concept d'ironie est, pour différentes raisons, un concept instable, amorphe et vague²⁹ ». Loin d'être monolithique, l'ironie se décline en une multitude de formes, de niveaux, de sens et de voix³⁰. Ainsi, elle n'opère pas seulement entre deux signifiés, mais entre deux textes, deux discours, deux lectures et deux instances (l'ironiste et l'interprète). Au fond, elle est dialogique car toujours offrant la possibilité d'une riposte.

BIBLIOGRAPHIE

- Allemann, Beda, 1978, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, p. 385-398.
- Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Duval, Sophie, 2008, « "Pouvoir réfléchissant" et "force ascensionnelle" : la dynamique régressive de l'ironie », *Philosophiques*, vol. 35, n° 1, p. 71-88.
- Eco, Umberto, 2003, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », dans *De la littérature*, Paris, Grasset & Fasquelle.

28. Duval, « "Pouvoir réfléchissant" et "force ascensionnelle"... », *op. cit.*, p. 71.

29. Muecke, « Analyses de l'ironie », *op. cit.*, p. 478.

30. Voir les notions de « polysémie » de La Bruyère et de « polyphonie » de Ducrot ; Jean de la Bruyère, 1979, *Les caractères de Théophraste, traduits du grec : avec Les caractères, ou, Les mœurs de ce siècle*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint ; Oswald Ducrot, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

- Hutcheon, Linda, 1994, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1976, « L'ironie », *Linguistique et sémiologie*, n° 2, p. 9-45.
- , 1980, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, p. 108-127.
- La Bruyère, Jean de, 1979, *Les caractères de Théophraste, traduits du grec: avec Les caractères, ou Les mœurs de ce siècle*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint.
- Muecke, Douglas C., 1978, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n° 36, p. 478-494.
- , 1983, « Images of Irony », *Poetics Today*, vol. 4, n° 3, p. 399-413.
- Patel, Shenaz, 2004, *Le silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- Radhakrishnan, Rajagopalan, 2003, « Ethnicity in an Age of Diaspora », dans Jana Evans Braziel et Anita Mannur (dir.), *Theorizing Diaspora. A Reader*, Malden (MA), Blackwell, p. 119-131.
- Ricœur, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Royle, Stephen A., 2001, *A Geography of Islands. Small Island Insularity*, Londres, Routledge.
- Schoentjes, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- Todorov, Tzvetan, 1984, « Une critique dialogique ? », *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, p. 179-193.
- Trabelsi, Mustapha, 2005, « Avant-propos », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 5-8.

IRONIE ET DÉSENCHANTEMENT EN ŒUVRE DANS L'UNIVERS ROMANESQUE DE CALIXTHE BEYALA

DANIEL S. LARANGÉ
Université McGill et Åbo Akademi

Résumé – Le regard ironique que pose Calixthe Beyala sur le merveilleux finit par le fissurer. Participant au processus de désenchantement et de réenchantement, il possède deux versants : l'un, négatif, dénigre les valeurs et les déconstruit, laissant supposer l'existence de nouvelles références ; l'autre, socratique, invite à se remettre en question afin de trouver à temps une issue de secours aux apories de la mondialisation. Il s'agit de démasquer le mensonge et l'hypocrisie, pour reconnaître que l'Occident est malade de son occidentalisme. La lutte devient alors mystique car enchantements et désenchantements, se succédant, forment la trame de l'Histoire, monde de l'écriture où le mensonge s'étaie. À force de mythomanies, de détournements, de mystifications, une lutte intestinale est engagée pour changer le monde, de l'intérieur même de la mondialisation.

Irony and disenchantment in Calixthe Beyala's novels

Abstract – Calixthe Beyala's ironic seizure of the marvelous participates in a process of disenchantment and reenchantment. Two results

are produced: the first denigrates and deconstructs values, hinting at the existence of new references. The second is socratic and invites to challenge oneself in order to be saved from the aporia accompanying globalization. Thus, the use of irony is founded in both myth and mystique. The mythical breaks down barriers between reality and the imaginary and liberates the poetic voice in order to reinforce a political message: bring a man to freely choose his destiny. This means unmasking lies and hypocrisy to recognize that the West is suffering from its Occidentalism. The struggle becomes mystical, as enchantments and disenchantments, one after the other, forge the path of History in a literary world where lies govern. Through the use of myths, diversion and mystification, Beyala reveals a struggle to change the world from inside the globalization itself.

Calixthe Beyala s'est donné pour mission, au fil de son importante œuvre romanesque, de porter un témoignage sur la vie des Africains, dans leur propre pays ou à l'étranger. Dans le plus intime de ses romans, *La petite fille du réverbère*¹, elle conclut, en réponse à ses détracteurs qui l'accusent de plagiat, sur une profession de foi: « [j]e revins sur mes pas, sans doute pour que le monde ouvre ses yeux sur cette belle vie d'Afrique, sans doute pour crier aux ignares qu'un écrivain n'est qu'un griot qui utilise des signes; qu'un griot n'est qu'une mémoire et que cette mémoire appartient à tous. Ou à personne... » (PFR: 222).

C'est bien une voi(e/x) empreinte d'ironie qui résonne dans les univers romanesques de Beyala. Les personnages luttent avec leur destin: ils cherchent à s'affranchir de la léthargie qui s'est abattue sur la société afin de trouver un moyen de réenchanter un monde où règnent fatalité et corruption généralisées. Or cette entreprise de sauvetage est sans cesse menacée par une forme de désenchantement existentiel, propre à la culture occidentale: « [j]e revins sur mes pas, avec des symboles à disséquer, des vérités à débattre et les rires d'une humanité à faire vivre,

1. Calixthe Beyala, 1999, *La petite fille du réverbère*, Paris, J'ai lu, p. 222; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PFR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

en dépit du bon sens» (PFR: 233). En effet, l'homme moderne n'est plus en mesure, contrairement au griot, de lire les signes du monde.

L'univers romanesque de l'auteure s'intéresse aux questions relatives à la femme, à la féminité, à la maternité, aux rapports d'attraction et de répulsion envers l'homme, conçu comme symbole de l'autorité, de la paternité et de la soumission aux lois ancestrales. Dans cette perspective, comment s'articulent l'ironie propre au style romanesque de Beyala et le désenchantement auquel aboutit finalement toute rébellion contre l'ordre établi?

Dans un premier temps, il convient de formuler quelques remarques sur le lien étroit reliant l'ironie au désenchantement dans un univers romanesque emporté par le mouvement d'entropie et d'unidimensionalité de la mondialisation. Ensuite, un examen des diverses formes du désenchantement nous amène à considérer l'œuvre de Beyala et son engagement social, politique et médiatique comme une réaction parfois excessive et controversée face à la perte du sens et des valeurs qui frappe la modernité.

DIALECTIQUE DE L'IRONIE ET DU DÉSENCHANTEMENT

Beyala s'est imposée sur la scène médiatique comme une voix qui vilipende avec sarcasme les injustices sociales. Cette attitude suscite parfois le mépris dans la mesure où la femme publique, tout comme l'écrivaine, compose avec une poétique des clichés, des évidences et des lieux communs. Tout son art réside dans sa capacité à attirer l'attention sur des problèmes qui, à défaut de résolution, ont fini par être délaissés et par sortir du champ immédiat de nos préoccupations. En ce sens, elle interroge nos consciences, sans détours ni circonlocutions, en feignant l'ignorance. Faire de Beyala un Socrate en jupon reste pourtant risqué, mais l'art de la simulation et de l'usurpation pourrait s'avérer un moyen moderne et efficace pour atteindre parfois des buts plus louables.

Pour cela, la romancière met en scène des personnages majoritairement féminins, qui seraient autant de masques. Beyala s'est forgé son propre rôle de « personnage-écrivain ». Or elle n'est pas tant une auteure qui

écrit qu'une voix qui raconte. Son écriture est «oraliture²». Son œuvre se déploie comme une suite de contes, contes certes modernes, mais également prêchés³. Dès son premier roman, le narrateur occupe une fonction inaccoutumée. Esprit rebelle, force vitale, ange déchu ou entité informe et omniprésente, l'amant invisible qui accompagne la jeune Ateba jusqu'au sacrifice final, au meurtre rituel, se révèle être aussi une âme profondément mystique. La voix, sans doute celle de la sagesse détournée résonnant dans l'extrait du *Cantique des Cantiques* placé à l'ouverture du récit, annonce clairement son projet quasi messianique.

J'attendais, je vieillissais, je m'affaiblissais. J'attendais que viennent à Moi tous les enfants d'Afrique, tous les enfants de l'univers. Je voulais qu'ils sachent comment l'homme pleure au lieu de rire, comment il parle au lieu de chanter. Je voulais qu'ils apprennent comment la confusion des valeurs, des notions, des sensations, des souvenirs avait fini par tuer l'histoire jusqu'aux origines...⁴

L'anaphore de l'attente – posture mystique par excellence – s'accompagne d'une double gradation : temporelle (le vieillissement et l'affaiblissement) et spatiale (l'Afrique et l'univers). La narratrice, figurée par le « personnage-écrivain », est le héraut d'un récit qui annonce justement la mort même du récit (« l'histoire »). Cette destruction, qui se présente comme l'objet d'une gnose – « savoir » et « apprentissage » initiatique transmis par les aînés – concerne une décomposition rétroactive « des valeurs, des notions, des sensations, des souvenirs » : elle part du résultat pour remonter « aux origines ».

En effet, la « fin de l'histoire » annoncée par les protagonistes et les théoriciens du néolibéralisme procède à un désenchantement. L'attitude qu'adopte le « personnage-écrivain » chez Beyala est ouvertement post-moderne : il rejette l'universalisme et le rationalisme afin de renverser,

-
2. Sur ce sujet de l'oraliture, voir Michel Beniamino et Lise Gauvin, 2005, *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Pulim, p. 21, 61 ; Soazig Hernandez, 2006, *Le Monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, p. 217 ; Jeanne Hyvrard, 1989, *La pensée corps*, Paris, Des femmes, p. 162 ; voir également Jack Goody, 1987, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press ; Eric A. Havelock, 1986, *The Muse Learns to Write. Reflections on orality and literacy from Antiquity to the present*, New Haven, Yale University Press ; et Walter J. Ong, 1982, *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, Londres, Routledge.
 3. Bernard Reymond, 1988, *De vive voix. Oraliture et prédication*, Genève, Labor et Fides.
 4. Calixthe Beyala, 2006, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu, p. 7.

dans un premier temps, le logocentrisme et son ethnocentrisme occidental, et, dans un second temps, le phallogocentrisme qui en découle⁵. Et le « souvenir » apparaît comme le dernier degré remontant aux « origines ».

Oui, je m'en souviens et mon étonnement ne connaît pas de limite, d'autant plus qu'il existe ces phrases magiques : celles de la Déclaration universelle des Droits de l'Homme [...]. Oui, je m'en souviens et je suis d'autant plus écœurée que j'ai cru que l'humanité allait inexorablement vers des lendemains meilleurs, que viendra le jour où des chats joueront avec des souris, où les lapins cohabiteront avec des lions et où on verra des lièvres jouer à saute-mouton sur le dos des caïmans. Oui, je m'en souviens avec d'autant plus d'écœurement que j'ai cru, moi aussi, aux valeurs universelles⁶.

La désillusion qui frappe la conscience recouvrant brusquement sa lucidité conduit à un état paradoxal caractérisé par « l'étonnement » et « l'écœurement ». Le « désenchantement » est d'autant plus fort que les « phrases magiques » sont discréditées et que cette désillusion ne permet plus d'envisager l'avenir de « l'humanité » comme un bel apologue. Le paradis des amours innocentes se révèle l'enfer d'une sexualité bestiale⁷. Le désenchantement conduit à la fin des « valeurs universelles ». La « morale » qui en ressort possède la confusion de l'oracle.

C'est pourquoi la procréation est généralement vécue à la fois comme un malheur et comme le fruit d'un péché. Les personnages luttent contre les sociétés, traditionnelle ou moderne, car ils ne parviennent plus à retrouver l'amour, à l'origine de toutes choses. Le conflit social prend source en l'absence d'un véritable modèle parental. Les mères sont soit des épouses résignées, soit des prostituées absentes, soit des femmes écrasées par le malheur qui finissent par se désintéresser de leurs enfants. Les pères sont généralement des phalocrates dont la toute-puissance virile

-
5. Pour Derrida, le primat du logos devient primat du phallos (le masculin) et le sexisme et le patriarcat s'instaurent alors sous toutes leurs formes (sociale, littéraire et psychanalytique); voir Jacques Derrida, 1980, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
 6. Calixthe Beyala, 2000, *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris, Mango, p. 9-10; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 7. Daniel S. Larangé, 2011, « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie : désirs et plaisirs dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala », *Francofonía*, n° 59, p. 122-143.

réside dans leurs finances. L'amour qui devait élever l'âme emporte finalement par entropie tous les êtres dans sa chute⁸.

Beyala recourt au principe de l'ironie afin de déranger pour mieux faire comprendre, d'engourdir pour mieux dégourdir, en acculant la trame de ses récits à l'aporie⁹. Cette ironie est simultanément la cause et l'effet du désenchantement. En ironisant sur ce qui est établi, sur le merveilleux des choses, sur la tradition et les lois, l'écrivaine remet en question leur bien fondé, leur validité et leur « raison » d'être. L'ironie est ainsi un instrument de déconstruction dont se sert la postmodernité, non pour détruire mais pour manifester les tenants et aboutissants que dissimule la modernité occidentale¹⁰.

Tout désenchantement implique un préalable enchantement. Constat d'échec ? Beyala hésite à répondre. Elle invite plutôt à reconnaître la perte de confiance et l'émergence d'un sentiment à la fois confus et diffus de trahison face à des promesses non tenues.

Marcel Gauchet a repris le concept d'*Entzauberung der Welt* développé par Max Weber dans *Wissenschaft als Beruf* (1922) afin de montrer comment le politique qui, historiquement, prend naissance dans le religieux, a sécularisé la religion et ses institutions, et comment cette sécularisation plonge la démocratie dans un malaise et un « mal-être »¹¹.

*Les arbres en parlent encore*¹² met précisément en scène l'agonie du merveilleux africain. Au cours de seize veillées, la narratrice – l'une des filles du chef de village et un autre avatar du « personnage-écrivain » –, relate l'histoire de la colonisation et de la décolonisation du Cameroun sous forme de contes.

Quand Assanga Djuli parlait, tout le monde pouvait croire que c'était lui, et non nos aïeux perdus dans les décomptes de notre généalogie, qui avait levé une armée de mille hommes pour

-
8. Odile Marie Cazenave, 1996, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, p. 131-176.
 9. Vladimir Jankélévitch, 1964, *L'ironie*, Paris, Flammarion.
 10. Jacques Derrida, 1998, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, p. 338.
 11. Marcel Gauchet, 1985, *Le désenchantement du monde. Une histoire de la politique de la religion*, Paris, Gallimard.
 12. Calixthe Beyala, 2004, *Les arbres en parlent encore*, Paris, Librairie générale française; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

combattre les Isselés lors de la guerre des Mekémezés qui avait vu s'entre-déchirer le peuple éton pendant plus de vingt ans [...]. Il était un vieillard dans le sens éton du terme, c'est-à-dire qu'une lumière magnétique lui conférait le pouvoir de masquer ses vraies pensées. Il pouvait aussi bien enseigner la religion, les sciences occultes que la médecine ou les sciences naturelles. Il était voyant avec une habile capacité à jauger les hommes et à lire les signes de la brousse. Il était l'héritage de tout ce que nos ancêtres connaissaient. (AP : 7)

La magie et le merveilleux trouvent leur source dans la parole proferée. Celle-ci met en place les mécanismes de croyance fondés sur un savoir ancestral. L'hypotypose et l'amplification, en déformant la réalité, réactualisent le prodigieux au quotidien, au contraire de l'Histoire qui relègue les mythes dans le passé en désacralisant le monde. En ce sens, dans l'ancienne économie africaine, la mémoire reste vivante, car incarnée par des « hommes-paroles », alors qu'en Occident, la lettre tue la mémoire en reléguant les mythes aux oubliettes et aux archives de l'Histoire¹³.

Moi Édène, sa fille, je vous raconterai son histoire qui n'est autre que celle de l'Afrique ramassée entre tradition et modernité [...]. Ce que je sais, c'est que, à cette époque-là, nos dieux étaient partout et les marmites de nos sorciers étaient encore chaudes ; nos esprits verts nous protégeaient et nos jeunes ne faisaient pas encore résonner nos chants rituels de manière si différente ; Assanga Djuli posait un pied sur le sol et surgissaient des fleurs, il regardait un bananier et des fruits jaunes tachetés de noir apparaissaient sous nos yeux émerveillés ; les rivières charriaient de l'or et les oiseaux comprenaient le langage des hommes. C'était une époque magique où les dieux parlaient aux hommes, où la parole était écriture et les tiges des maïs étaient d'argent.

C'était une époque prestigieuse où chaque Africain possédait encore un morceau d'humanité. (AP : 9)

Le désenchantement marque ainsi non seulement la rupture avec la nature du monde, mais surtout la fin d'une « humanité », celle d'une

13. Emmanuel Matateyou, 2001, « Calixthe Beyala entre l'oral et l'écrit-cercueil : essais d'analyse du nouveau discours francophone en Afrique noire », dans Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, p. 372-382.

«africanité». Le roman se termine, d'ailleurs, sur des paroles empreintes d'amertume et sur le constat qu'une nouvelle génération est en train d'émerger, sourde et aveugle aux beautés du passé et hermétique aux anciens.

Alors, je colle mon oreille au sol. J'entends les voix des premières Afriques, j'entends leurs conteurs et leurs légendes [...]. S'ensuivent de longues minutes de silence. Puis un chœur jubilatoire qui va en s'amplifiant : c'est la voix inviolée de l'imaginaire africain qu'aucune domination ne soumettra puisqu'elle ne saurait la nommer ; ce sont les voix croisées des sang-mêlé qui clament : « Nous sommes l'humanité puisque nous sommes métis ? » Le décryptage de ces dernières voix dépasse mon entendement. Je m'assois sous ma véranda et je reste longtemps silencieuse. Tournons donc ces pages de mon incompréhension du nouveau monde et de son nouvel ordre. (AP : 473-474)

L'Afrique est l'espace où cette dialectique de l'enchantement et du désenchantement est la plus ostentatoire. Elle est le lieu par excellence de la pluralité (« les premières Afriques ») et du multiculturalisme : son métissage annonce déjà la mondialisation. Elle tire son « élan vital » de la force de son imaginaire et de son amour de la vie. L'ironie en découle tout naturellement. Beyala en reconnaît l'utilité sociale : « [j]e suis noire et le rire est mon moteur » (LA : 29).

Cette dialectique concerne d'abord la femme, la femme qui fait l'Afrique et le monde, cette femme qui est le passé de l'homme et porte en elle son avenir. Si l'humanité se trouve aujourd'hui menacée, la faute, selon Beyala, n'en revient pas tant à l'homme qui a toujours été et restera une brute féroce et dévastatrice, mais elle incombe à la femme qui s'est soumise à la stupidité humaine¹⁴. Ce discours féministe n'est pas inédit en Afrique, mais le rôle et les devoirs face au désenchantement du monde que Beyala attribue à la femme sont, quant à eux, originaux, même s'ils (se) prêtent à la polémique, car l'usage de l'ironie relève aussi de la provocation¹⁵. Comme le démontre Ambroise Têko-Agbo¹⁶, l'écriture parricide de Beyala ne se limite pas au rejet des valeurs devenues

14. Jacques Chevrier, 2003, *La littérature nègre*, Paris, Amand Colin, p. 251.

15. Mongo Béti, 1997, « L'Affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature », *Palabres*, vol. 1, n^{os} 1-3, p. 39-48.

16. Ambroise Têko-Agbo, 1997, « Werewere Liking et Calixthe Beyala. Le discours féministe et la fiction », *Cahiers d'études africaines*, n^o 145, p. 39-58.

caduques au contact de la modernité; elle exprime aussi une volonté d'affirmer une différence souvent niée au nom de cette même modernité. La femme devient ainsi le double ironique de l'homme à force de ne pouvoir obtenir une reconnaissance selon ses propres critères: une place lui est réservée, mais elle n'a pas le choix de sa place. Cette aporie pourrait être la cause principale de la déshumanisation du monde et donc du désenchantement.

De plus, l'ironie, qui consiste à dire le contraire de ce que l'on pense pour blâmer implicitement ce dont on fait l'éloge en public, est la figure du masque. L'ironie met en discours une parole qui se prétend vraie en lui faisant jouer le rôle opposé. Philippe Hamon distingue l'ironie sémiotique, qui passe par des textes, de l'ironie référentielle: celle « du monde »¹⁷. Pourtant, la personnification ou l'allégorisation d'un destinataire ironiste, parce qu'elle engendre inévitablement un processus de littérisation, permet de faire l'économie de la seconde. À cela s'ajoute la véritable pierre d'achoppement de la rhétorique, à savoir la nature de la relation problématique entre le sens explicite et le sens implicite d'un énoncé ironique. On ne peut réduire l'ironie au simple jeu sémantique des contraires, car deux procédés entrent en jeu: d'abord la *mention*, l'écho phraséologique d'un discours antécédent que l'on veut disqualifier, ensuite la *scalarisation*, puisque l'ironie joue sur des nuances plutôt que sur de franches oppositions. Dans cette perspective, la visée de l'ironie semble moins informative qu'évaluative, son matériau de prédilection étant les règles, les normes, les lois, les idéologies: plus qu'un discours à double *sens*, elle est un discours à double *valeur* qui relève du genre épictique.

L'ironie consiste alors, chez Beyala, à reprendre les paroles textuelles pour les détourner de leurs références initiales, en recourant à l'emprunt et à la réévaluation du monde réel, à travers les fables du quotidien. Autrement dit, l'ironie opère à une échelle minimaliste – les récits et destins des personnages n'ont rien de grandiose – dans le but de détourner la monotonie et le désespoir qui frappent la modernité et d'ouvrir une voie vers un réenchantement. Cette déconstruction de la Lettre, opérée par l'ironie, est une revanche pour l'Oralité, qui décolonise les esprits de l'empire d'un universalisme unilatéral. La société

17. Philippe Hamon, 1996, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

industrielle avancée crée des besoins illusoire (*false needs*) qui tendent à intégrer les individus au système de production et de consommation par le truchement des médias de masse, de la publicité et de la morale. Il en découle un univers de pensée et de comportement « unidimensionnel », au sein duquel l'esprit critique ou les comportements antisystémiques sont progressivement écartés¹⁸.

LES FIGURES IRONIQUES DU DÉSENCHANTEMENT

Beyala développe une large gamme typologique de désenchantements dont la dimension tragique est considérablement atténuée par le ton ironique des narratrices et la tournure souvent loufoque que prennent les événements. Cette ironie peut dissimuler deux états d'esprit : un scepticisme face au totalitarisme démocratique que le mondialisme instaure au nom des principes universels, ou un pessimisme refoulé en ce qui concerne l'homme et ses possibilités d'amélioration.

C'est précisément la rhétorique propre à la littérature occidentale qui discrédite, à force de sermons et de discours, le système social et politique qu'elle a elle-même forgé : « Le discours universaliste ressemble à un homme creux, mais plein d'écho. Il est tout le temps dans la bouche, jamais dans les faits. Un discours qui est tout le temps dans la bouche devient de la bave, dit l'adage » (LA : 33).

La déception devient paradoxalement le terreau sur lequel l'Africain est à même de se bâtir, la déconstruction étant, elle aussi, une étape vers l'édification d'une identité autre, sans modèle préétabli. Elle fait précisément la *différence* là où le modèle occidental s'acharne sur les similitudes¹⁹. La relation dominé-dominant instaurée par la colonisation reproduit son propre discours fondé sur le rapport sémiotique signifié-signifiant.

Ce qui est premier pour le Muntu, n'est ni étonnement, ni émerveillement, mais seulement stupeur causée par une défaite totale. L'institutionnalisation de la défaite par la colonisation est celle de la défaite et de la disqualification qu'elle signifie. La dichotomie dominant-dominé se répercute dans toutes les sphères où elle se

18. Herbert Marcuse, 1964, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

19. Jacques Derrida, 1967, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, p. 92.

répète dans l'opposition de ceux qui sont à ceux qui ne sont pas, de ceux qui ont à ceux qui n'ont pas²⁰.

Le terroir est abandonné, parce que l'exil promet des jours meilleurs. La terre natale enfin libérée se retrouve rejetée comme un morceau d'enfer et les anciennes métropoles continuent à séduire, car la colonisation s'est d'autant plus répandue dans les esprits qu'elle s'est retirée du terrain²¹.

Alors que l'Occident a construit son identité sur la Lettre comme dépôt de sa culture, l'ethnophilosophie africaine ne connaît que la voix vive qui dynamise la culture²². Il en ressort que le désenchantement qui frappe la (post)modernité est bien une maladie apportée par la colonisation, qui devient pandémie avec la fin des grands blocs et la globalisation postcoloniale.

Le premier désenchantement est manifesté par l'homme lui-même. L'homme africain n'est qu'une projection de ce qu'est la nature humaine²³ : ses rapports avec ses prochains reflètent l'hypocrisie des liens sociaux et la méchanceté qui l'habite. Il est un être qui ne produit rien, à la différence de la femme dont la fonction principale reste la procréation. D'où l'importance des métaphores de l'enfantement et du travail d'accouchement. L'homme, improductif, n'a pas d'avenir ; c'est un être stérile qui arrive à son extinction naturelle, faute de pouvoir se régénérer : « [l]es gens chez nous passent peu de temps à travailler, énormément de temps à se battre. Sans doute parce qu'ils ont déjà vécu tant d'années qu'ils n'ont plus d'avenir, ce qui explique qu'ils se battent en permanence²⁴ ».

Le mâle est l'incarnation du mal. L'Histoire arrive à sa fin par manque d'avenir : elle est un récit dont l'encre s'est tarie. Il n'y a quasiment aucun personnage masculin positif. Les hommes sont violents, stupides et

20. Fabien Eboussi-Boulaga, 1977, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence Africaine, p. 15-16.

21. Emmanuel Matateyou, 1996, « Calixthe Beyala : entre le terroir et l'exil », *The French Review*, vol. 69, n° 4, p. 605-615.

22. Eloi Messi Metogo, 1985, *Théologie africaine et ethnophilosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 76-77.

23. « L'ontologie négro-africaine est un système dont la loi est l'ordre naturel, manifestation suprême de la force vitale » (*ibid.*, p. 33).

24. Calixthe Beyala, 2005, *Femme nue, femme noire*, Paris, Librairie générale française, p. 153 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pervers. Ils soumettent des femmes aveuglées par le besoin d'amour et de protection. D'où la prolifération de la luxure. L'érotisme chez Beyala se termine toujours en pornographie. Il n'y a pas d'amour heureux, d'amour sincère, d'amour pour toujours. Pourtant, la quête d'amour, sensuel ou maternel, forme le moteur de l'intrigue. Les personnages sont malades d'amour, malades non pas de ne pouvoir obtenir ce qu'ils désirent mais de voir l'évanescence des plaisirs. Le désir perdure, faute de mieux, alors que la satisfaction reste éphémère²⁵.

Dans *Femme nue, femme noire*, Irène confond et cumule vols et viols. Elle ne se prostitue pas, mais donne son corps en sacrifice à l'Afrique. Elle crée un culte autour de sa personne.

De mon lit, je sens une véritable fougue dans mes veines! Je suis une déesse capable de faire ce qu'a fait le Christ, mais en plus jouissif: guérir avec mon sexe! Dorénavant, je serai la Nivaquine contre le paludisme! l'aspirine contre les maux de tête! les vaccins contre l'épilepsie! les antiviraux contre le sida! Dans la dépravation, je ferai disparaître la paresse! la lèpre! le goître! le mensonge! la jalousie! la haine! Je suis le remède contre la régression sociale des individus et des sociétés [...]. J'y déploie des trésors de sophistication sexuelle pour anéantir, à moi seule, tous les maux dont souffre le continent noir – chômage, crises, guerres, misère – et auxquels, malgré leur savoir, les grands spécialistes n'ont pu trouver de solutions. Je crois tant en ma mission que j'ai chaud aux os. Le ciel de ma mémoire est plein de joie, comme si Dieu avait donné un coup de pouce supplémentaire à ma voracité. (FF: 73-74)

L'ironie se construit sur le paradoxe: le discours mystique recèle un fond érotique. Ici elle disqualifie tous les discours religieux et politiques apportés par la colonisation, afin d'évaluer tous les maux/mots laissés par la décolonisation. Elle renverse l'interdit qui frappe en Occident la sexualité en proclamant haut et fort les vertus magiques du rut. Irène (εἰρηνεΐα, la paix sociale et politique) est une «déesse» post-chrétienne qui soigne l'âme à travers le corps, tout comme la parole proférée est aujourd'hui capable de sauver la lettre écrite. Il est aussi malséant de parler de sexualité que de richesse, alors que la société consumériste est

25. Odile Marie Cazenave, 2005, *Afrique sur Seine. A new generation of African writers in Paris*, Oxford, Lexington, p. 106-116.

paradoxalement construite sur l'hypocrisie qui les condamne ouvertement et y incite implicitement²⁶.

En effet, seules la fusion et la confusion des corps conduisent au plaisir mystique. Un rapport ambigu s'établit alors avec la peau qui retient l'âme comme la Lettre renferme l'Esprit. La sexualité est nécessairement violente dans l'univers de Beyala : la jeune Mégri la découvre dans la frénésie et la brutalité du désir.

Vertige, le contact de sa peau me saisissait. J'aurais voulu écarter, anéantir d'un coup de rasoir tout ce qui m'éloignait de sa peau : boubou, pantalon, slip. L'arracher à toutes ces pelures. Sans grande hâte mais sans perdre de temps, l'avidité griffue dans les mains, je l'entraînai vers le lit, le regard crispé et raidi sous la tension du désir charnel. Bretelles, agrafes, fermetures, tristesses, angoisses, étoffes, toutes ces interférences furent balayées par les lames violentes du désir²⁷.

La liberté suppose ainsi l'affranchissement du corps et la libre nudité. Les émotions (tristesse et angoisse) sont considérées comme des entraves à l'épanouissement de l'âme qui ne vit qu'à travers les soubresauts des désirs. La possession de l'autre atteint son point culminant – « l'aiguille » – dans le cannibalisme, forme extrême de l'absorption : « [l]es doigts intimement entrelacés, nous nous sommes piqués, c'était excitant mais douloureux. Et le "aïe" que m'arracha la douleur fut suivi d'un éclat de rire. J'aspirai son sang tandis que ses lèvres arpenaient sensuellement mes mains où s'écoulait un mince filet de liquide rougeâtre » (SDS : 91).

Or Mégri signe, à son insu, un contrat de sang avec le diable. La sexualité ouvre la voie démoniaque qui mène à la mystique, confondant le plaisir et la douleur, le bien et le mal, le juste et l'injuste. L'Étranger, capable de miracles qui, en fait, ne sont que des tours hallucinatoires, se révèle posséder la puissante séduction du vampire. La sexualité met donc en pratique l'ironie : elle fonctionne sur le rapport sémiotique douleur/plaisir qui correspond aux Signifiant/Signifié, Lettre/Esprit et Corps/Âme.

26. Herbert Marcuse, 1955, *Eros and Civilization*, Londres, Sphere Books.

27. Calixthe Beyala, 1990, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, p. 89-90 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SDS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Dès lors, c'est précisément dans la perte, la dépossession et l'autodestruction que le monde permet de nouveaux réenchantelements, en retournant au chaos primordial, à savoir au bouillon informe de toutes les tares.

Je suis en transe et, pour la première fois, je sens la Terre tourner dans l'espace. Je découvre que l'univers est plus microcosmique que le corps d'une femme. Je perçois des mouvements étranges. Quelqu'un se caresse. Un autre gémit. Qui a poussé des soupirs ? Je l'ignore. La scène, sous mes yeux, me paraît si irréelle que j'ai l'impression d'être en présence de spectres. Je ne suis pas la seule à être en déséquilibre émotionnel : chacun a des visions, comme si les chaises, les bancs, les nattes, les tapis d'Allah s'étaient transformés en une grande salle de bal. Soudain s'élève une musique céleste que nous sommes seuls à entendre. C'est un cadeau du destin aux malades de l'esprit. Nous jouissons de ce dont les gens normaux ne soupçonnent pas l'existence. Mozart, Bach, Beethoven n'ont jamais existé. Et nous nous déshabillons. Et nous tous nous élançons, danseurs étoiles perdus dans les confins du monde. Un regard répond à un autre. Je sens les souffles sur les peaux. Je les respire, je les engloutis et puise des atomes de vie à travers l'univers. Je suis insouciant : la Terre, le ciel, les astres peuvent se désagrèger, se dissoudre, disparaître dans les méandres de l'histoire humaine. Je suis ailleurs, accrochée aux cimes corporelles, découvrant des spasmes cosmiques. (FF : 153)

Finalement, la sexualité cherche à exorciser la défaite de la vie face aux assauts de la mort. Elle n'est qu'un exutoire momentané permettant de conduire les déchets aux égouts. Elle sert de *catharsis* au corps qui dépense son énergie et sa force vitale. Cette kénose ouvre la voie à la régénération de l'homme nouveau, enfin dépouillé du superflu et du contingent, au nom d'une « sagesse sauvage²⁸ ».

Enchantement et désenchantement ne se manifestent pas seulement au travers de la sexualité, mais encore par la richesse. Mammon menace le monde par un matérialisme réducteur et aliénant. De même que les amours se lient et se délient au hasard des chemins, la fortune est supposée « tomber du ciel ». L'absence de sincérité dans les sentiments amoureux, que seul le plaisir sexuel justifie, se retrouve dans le dénigrement du travail, rarement apprécié et rémunéré à sa juste valeur, et dans

28. Michel Maffesoli, 2007, *Le réenchantelement du monde*, Paris, La Table Ronde, p. 73-108.

la recherche des plaisirs et profits faciles. Le principe dominant, qui régit la vie amoureuse comme l'activité financière, consiste à prendre à autrui ce qui a déjà été pris à d'autres. Vol et viol deviennent des lois cosmologiques d'un monde (con)damné. « Les experts ont fait des calculs nets et précis. Les Blancs nous ont esclavagisés pendant quatre siècles. Tu te rends compte, quatre siècles ! Cela signifie qu'ils nous doivent tellement d'argent que, s'ils nous remboursaient, plusieurs générations de Noirs pourraient ne pas travailler et buller peinars²⁹ ».

La haine et la jalousie expriment les sentiments d'un peuple désenchanté. Son discours est caractérisé par une ironie négative versant dans le persiflage. Ces pulsions négatives témoignent de la superficialité de l'homme matériel opposée à la profondeur de l'élévation spirituelle. Elles valorisent le rejet et les oppositions fondant l'identité sur la négation et un racisme anti-blanc. Ironie de la situation : le racisme, source de ségrégation, devient le liant fallacieux des sociétés³⁰ ! « Qu'on se le dise une fois pour toutes : le racisme est la seule chose la mieux partagée entre les peuples » (LA : 7).

Or l'humour noir risque de faire rire jaune si l'on ne prend pas au sérieux le malaise qui frappe la mondialisation : « [à] moins que les jeunes issus des minorités visibles perdent totalement espoir et écoutent les diseurs de bonne aventure membres de leur propre communauté, qui, faute d'une histoire officielle, se transforment en savants enturbannés et leur narrent des inepties si grandes qu'ils ne peuvent que haïr... » (LA : 62)

Les jeunes générations n'en rejettent pas pour autant le modèle occidental ; elles se contentent de manifester leur désir de substitution : « [e]lles se mettent à parler des millions qui vont leur tomber dessus magiquement. Elles disent qu'elles vont acheter des jeans Dior, des tee-shirts Ralph Lauren, des rollers de chez Cerruti. Elles se sont éloignées, illusionnées par la belle vie qu'elles auront après les réparations » (RP : 181).

L'Occident fait la promotion d'un mode de vie qui bouleverse et dénature irrémédiablement la tradition. Là où régnaient le respect de la nature et

29. Calixthe Beyala, 2009, *Le roman de Pauline*, Paris, Albin Michel, p. 180 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

30. Daniel S. Larangé, 2010, « Du pays d'où l'on part au pays où l'on vient... Calixthe Beyala, expatriation et quête d'identité », *Francofonia*, n° 58, p. 121-138.

l'harmonie, l'homme moderne a imposé un consumérisme généralisé qui adopte les formes de la prostitution et de la corruption. Le désenchantement en est la punition collective. Il devient ostentatoire dans le mensonge médiatisé qui caractérise aujourd'hui les activités politiques, économiques, sociales et familiales.

La jeune Mégri, dans un rêve hallucinatoire, est reçue comme une princesse africaine à l'Élysée pour parler de la dette des pays du tiers monde. Elle se présente dans toute sa nudité, telle une Ève africaine. Le Président de la République « aux rares cheveux grisonnants parsemés qui témoignaient çà et là d'une vie déséquilibrée propre à ces personnes qui, de toute leur existence, ont tenté de faire du bien sans y parvenir et que les épuisements, les recherches du possible et de l'impossible ont vieillies prématurément » (SDS : 96) et son épouse Bernadette la reçoivent en grande pompe devant un parterre de sommités et se montrent incapables d'aborder directement la question. Afin d'exprimer l'ironie de la situation, l'auteure fait à nouveau appel au conte animalier. Seule la cane (aux œufs d'or) accompagnant Mégri parvient à exposer le problème qui taraude la conscience de l'Occident : « [v]oyez-vous, continua la cane, c'est en vous jugeant responsables du mal des pays du tiers monde que vous vous libérez du diable que vous servez depuis près de deux siècles. Pour soulager votre conscience, voilà ce que je propose : nous remonçons le temps. Nous revenons tous en arrière. Nous effaçons l'histoire. L'Afrique n'a jamais été colonisée » (SDS : 102).

« Effacer l'histoire » consiste à rejeter le logocentrisme occidental, qui conduit à la mort du récit par excès de dénotations, et à renouer avec la « parole vive », qui libère l'altérité par la pluralité des connotations. Le discours postcolonial étant autoréférentiel et plaçant l'homme au centre de l'univers, les contradictions qui hantent chaque personne finissent par déteindre sur les questions économiques et sociales opposant le Nord au Sud³¹.

Le réenchantement semble s'installer *ironiquement* à partir du dégoût provoqué par un désenchantement qui sépare les communautés et morcelle l'individu par « reliance »³², dans un retour au *métissage*, patchwork

31. Rangina Béatrice Gallimore, 1997, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, p. 35-61.

32. Maffesoli, *Le réenchantement du monde*, op. cit., p. 109-130.

social, qui consiste à rassembler les oppositions, comme invitait à le faire la mystique médiévale à partir de la *coincidentia oppositorum* d'Héraclite (*Fragment*, 64)³³. Dans cette perspective, toute identité dépendrait de celles qui l'environnent et les connotations viendraient fonder une dénotation *alter-native* issue non plus d'une source homogène mais d'origines différenciées.

Seules les stars, idoles factices, finissent par devenir des phares vite éteints pour les nouvelles générations qui se réfugient dans de faux rêves plutôt que de se préoccuper d'un quotidien trop sordide.

À Pantin, les vrais héros n'existent pas. Les people dont on utilise les gueules pour nous faire acheter des choses dont on n'a pas besoin y sont plus crédibles que les politiques, parce qu'on se désintéresse de leurs plans banlieues et autres décisions qu'ils prennent sans nous consulter pour se faire élire. Pas de héros sans espoir ou l'inverse, je n'en sais rien. Pourtant, le prix de l'immobilier ne cesse d'y grimper et on murmure dans les cafés qu'un jour, nous deviendrons le vingt et unième arrondissement de Paris. Cette idée nous laisse perplexes. (RP : 18)

Le constat est accablant pour un modèle (républicain) qui ne se respecte même plus et tient un discours d'apparat en flagrante contradiction avec ses actions. L'enseignement et la formation au cœur du projet républicain ne suscitent plus aucune reconnaissance sociale. Les personnages diplômés finissent, pour le mieux, caissiers ou caissières dans les grandes surfaces. L'assimilation et l'intégration sont des mythes qui n'ont jamais fonctionné. La France se leurre et se ment à elle-même : « [e]lle veut en une génération d'immigrés faire concurrence aux vieilles familles françaises qui éduquent leurs filles depuis des siècles à être des superbes putes pour mâles de la haute finance » (RP : 23).

Le mal s'est propagé dans toutes les couches de la société et gangrène les relations : « [n]ous sommes tous dans la même barque. On dirait qu'il y a comme un virus qui attaque les familles d'immigrés et les oblige à s'en prendre les unes aux autres, à se faire du mal, sans même comprendre pourquoi » (RP : 70).

33. Michel Maffesoli, 1991, « Reliance et Triplicité », *Religiologiques*, n° 3, p. 25-86 ; Marcel Bolle de Bal, 2003, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, vol. 80, n° 2, p. 99-131.

La jeunesse, dépourvue d'illusions, est consciente qu'il faut « se dorer le cul au soleil en passant à travers les mailles du système » (RP : 29), et que « la vraie égalité signifierait qu'on respecte les inégalités de la nature » (RP : 39). Cette jeunesse est celle du métissage sans distinction culturelle ou religieuse.

L'instant d'après, une dizaine de jeunes forment une sinistre haie d'honneur autour de ma professeur. Des têtes de nègres, des têtes tressées de Blancs, des têtes d'Arabes boursouflées de locks parce que, lorsqu'on est perdu, il n'y a plus de notion de race, de « au nom du Christ », de « Terres saintes à sauver ». Mohamed peut bien aller se promener le cul en l'air, on n'a plus rien à perdre. Alors on laisse les adultes palabrer sur des sujets épineux, palabrer et violer, palabrer et tuer, palabrer et s'enfermer chacun dans le cercueil de sa foi. (RP : 73)

Ce désenchantement concerne toute la société : « [a]h ; sacrée belle pute de France ! Elle finit toujours par baiser tout le monde, même les plus rebelles » (RP : 147). Les professeurs se rendent compte que leur travail ne sert plus à personne ; même la littérature finit par être suspecte : « [c]es écrivains se prennent pour Dieu. Ils recréent le monde et veulent nous faire croire qu'on peut y trouver notre place, après on n'est plus pareil, on s'est fait avoir par leur bourrage de crâne » (RP : 65).

Beyala explore l'écriture du malaise et du mal-être qui sévissent dans la modernité. Le désespoir individuel n'est que le reflet d'une pandémie collective, sociale et idéologique³⁴. Toutes les sphères d'activité sont contaminées et la vie elle-même finit par être empoisonnée.

Une autre forme de réenchantement reste le plaisir de la bonne chère, de la cuisine, du goût. L'occidentalisation du monde, en prônant le jeûne et une nutrition plus équilibrée mais aseptisée, n'a pas réussi à refouler la culture du goût. Les sens sont particulièrement sollicités. Les odeurs circulent d'une page à l'autre et annoncent en prolepse la qualité des personnes qui les dégagent. Mlle Aïssatou s'est perdue dans sa volonté d'assimilation.

Je suis noire, le soleil pourrait vous le confirmer, mais l'exil a bouleversé mes repères. Au fil au fil, je suis entrée dans la dissipation comme on pénètre dans le brouillard, les yeux grands ouverts. Je

34. Patrice Gahungu Ndimubandi, 2009, *Angoisses névrotiques et mal-être dans Assèze l'Africaine de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan.

regarde le ciel et j'imité les Blanches, parce que, je le crois, leur destin est en or ; parce que, je le crois, elles ont une meilleure connaissance du bien et du mal, de ce qui est convenable ou punissable, du juste ou de l'injuste ; parce que, je le crois, elles savent où aller et comment s'arrêter³⁵.

Dans ce roman-livre de cuisine, la maigre Aïssatou au corps de mannequin comprend que séduction et fidélité s'acquièrent en préparant de bons petits plats à l'africaine. Elle finit par jeter son dévolu sur un beau voisin africain qu'elle attire avec l'appât de la nourriture : « [l]a nourriture est synonyme de la vie. Aujourd'hui, elle constitue une unité plus homogène que la justice. Elle est l'unique source de paix et de réconciliation entre les hommes » (CCM : 138).

Si Mlle Aïssatou parvient à se faire « aimer », c'est par un geste calculé, un amour bassement matériel : l'appel de l'estomac. L'homme n'est plus un être de corps et d'esprit. Cette dualité n'est plus pertinente. Son existence est animale, partagée entre appétits sexuels et gastronomiques. Or il s'agit d'une mauvaise solution qui ne produit qu'un excès de poids là où il faudrait davantage de légèreté spirituelle. La cuisine relève de « la rhétorique de la matière » : elle enferme l'esprit dans la chair et le condamne à s'appesantir. C'est le souvenir de la cuisine natale et de toutes les traditions qui lui sont liées, suscitant la nostalgie, qui séduisent. La suprême ironie est alors atteinte : l'exil réenchante le terroir, car l'ailleurs est toujours empreint d'un halo d'exotisme.

Finalement, le désenchantement est inéluctable. Il témoigne de l'état sclérosé de la société et de l'urgence d'une remise en question de ses fondements. Un réenchantement suppose une (re)prise de conscience et exige le renforcement de la responsabilisation collective. Ultime ironie de Dieu : l'homme doit apprendre à se libérer de ses démons alors qu'il est son propre tortionnaire.

Ce n'est qu'en nous prenant en charge que nous pourrions changer les choses... Les dieux ont cessé de s'intéresser à nous il y a longtemps [...]. Les dieux... C'est bien beau tout ça. Mais quand on a fini de prier, d'offrir des sacrifices, que reste-t-il ? Rien. Oui, bien sûr, nous ferons la fortune des sorciers qui nous bernent avec

35. Calixthe Beyala, 2002, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, J'ai lu, p. 11 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CCM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

leurs histoires à dormir debout. Et le peuple ? Eh bien, le peuple continuera de traîner sa misère. Pour que quelque chose bouge ici, il faudrait balayer tout le système, créer des institutions nouvelles où chacun pourrait s'exprimer librement. (SDS : 138)

Le silence du *Deus absconditus* est rompu par « les cris » de l'écriture. L'écrivaine adopte aisément le ton ironique nécessaire pour désenchanter la langue française : elle se l'approprie en délaissant les usages académiques, confondant l'oralité et le registre littéraire : écriture à voix/voies multiples, fragmentée, naturaliste, qui alterne et altère les mythes, les rêves, les « on dit que³⁶ ». Il s'agit de dévoyer les normes restrictives de l'usage académique afin de régénérer la langue, universelle et transculturelle, par son usage naturel et quotidien. Charles Salé reconnaît que même « si la langue de Beyala rebute par son côté apparemment trivial, érotique et pornographique, une étude approfondie de *Tu t'appelleras Tanga* laisse apparaître une langue "neuve" au service de la société africaine actuelle pour une meilleure prise en compte du rôle de la femme et de l'enfant dans la société à venir³⁷ ». L'intérêt littéraire de cette écriture hérétique et erratique dépasse largement la francophonie, car les racines mêmes de la langue française sont en jeu. La romancière apporte à l'idiome une fraîcheur nouvelle en montrant comment il est le produit d'une communauté à un moment de son histoire collective et universelle. Telle est la spécificité de cette écriture ironique détournant le langage et ses conventions pour faire entendre les « voix » intérieures de ceux qui se taisent par désespoir.

Ironie, enchantement et désenchantement forment la mécanique de la prose de Beyala. Tout regard ironique posé sur le merveilleux finit par le fissurer. Cette ironie fait partie du processus de désenchantement et de réenchantement : l'ironie négative dénigre les valeurs et les déconstruit, laissant supposer leur caducité et l'existence de nouvelles références ; au contraire, l'ironie socratique est constructive car elle invite à se remettre en question afin de s'améliorer. C'est pourquoi l'ironie africaine relève autant du mythique que de la mystique.

L'écrivaine s'est construite sur un ensemble de mythes plus ou moins fondés : née dans un bidonville de Douala, élevée par sa sœur qui veille

36. Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, op. cit., p. 145-183.

37. Charles Salé, 2005, *Calixthe Beyala. Analyse sémiotique de Tu t'appelleras Tanga*, Paris, L'Harmattan, p. 127.

à son éducation, elle arrive en France comme mannequin, puis fleuriste, y poursuit des études supérieures en espagnol, épouse un diplomate, devient une auteure à succès récompensée par un grand nombre de distinctions, représente la francophonie, milite en faveur des minorités visibles et aurait eu une liaison avec une star (masculine) du showbiz. Le destin de Beyala est en soi un roman avec ses désenchantements : elle est accusée de plagiat et compromise avec l'humoriste Dieudonné et le colonel Kadhafi.

Cependant, le « personnage-écrivain » construit par l'auteure cherche à libérer la voix poétique de son carcan littéraire afin de faire résonner un message politique à l'attention de tous : la propriété est le moteur de l'aliénation, aliénation qui condamnerait tout homme à s'interdire de choisir librement son destin et à ne plus jamais le changer³⁸. Il s'agit de démasquer le mensonge et l'hypocrisie.

BIBLIOGRAPHIE

- Beniamino, Michel et Lise Gauvin, 2005, *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Pulim.
- Béti, Mongo, 1997, « L'Affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature », *Palabres*, vol. 1, n^{os} 1-3, p. 39-48.
- Beyala, Calixthe, 1990, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs.
- , 1999, *La petite fille du réverbère*, Paris, J'ai lu.
- , 2000, *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris, Mango.
- , 2002, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, J'ai lu.
- , 2004, *Les arbres en parlent encore*, Paris, Librairie générale française.
- , 2005, *Femme nue, femme noire*, Paris, Librairie générale française.
- , 2006, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu.
- , 2009, *Le roman de Pauline*, Paris, Albin Michel.
- Bolle de Bal, Marcel, 2003, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, vol. 80, n^o 2, p. 99-131.

38. Kenneth W. Harrow, 2007, *Moins d'un et double. Une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris, L'Harmattan, p. 129-186.

- Cazenave, Odile Marie, 1996, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan.
- , 2005, *Afrique sur Seine. A new generation of African writers in Paris*, Oxford, Lexington.
- Chevrier, Jacques, 2003, *La littérature nègre*, Paris, Amand Colin.
- Derrida, Jacques, 1967, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF.
- , 1980, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- , 1998, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée.
- Eboussi-Boulaga, Fabien, 1977, *La crise du Muntu. Authenticité africaine et philosophie*, Paris, Présence Africaine.
- Gahungu Ndimudandi, Patrice, 2009, *Angoisses névrotiques et mal-être dans Assèze l'Africaine de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan.
- Gallimore, Rangina Béatrice, 1997, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan.
- Gauchet, Marcel, 1985, *Le désenchantement du monde. Une histoire de la politique de la religion*, Paris, Gallimard.
- Goody, Jack, 1987, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hamon, Philippe, 1996, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- Harrow, Kenneth W., 2007, *Moins d'un et double. Une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris, L'Harmattan.
- Havelock, Eric A., 1986, *The Muse Learns to Write. Reflections on orality and literacy from Antiquity to the present*, New Haven, Yale University Press.
- Hernandez, Soazig, 2006, *Le Monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan.
- Hyvrard, Jeanne, 1989, *La pensée corps*, Paris, Des femmes.
- Jankélévitch, Vladimir, 1964, *L'ironie*, Paris, Flammarion.
- Larangé, Daniel S., 2010, « Du pays d'où l'on part au pays où l'on vient... Calixthe Beyala, expatriation et quête d'identité », *Francofonía*, n° 58, p. 121-138.
- , 2011, « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie: désirs et plaisirs dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala », *Francofonía*, n° 59, p. 122-143.

- Maffesoli, Michel, 1991, « Reliance et Triplicité », *Religiologiques*, n° 3, p. 25-86.
- , 2007, *Le réenchantement du monde*, Paris, La Table Ronde.
- Marcuse, Herbert, 1955, *Eros and Civilization*, Londres, Sphere Books.
- , 1964, *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Matateyou, Emmanuel, 1996, « Calixthe Beyala : entre le terroir et l'exil », *The French Review*, vol. 69, n° 4, p. 605-615.
- , 2001, « Calixthe Beyala entre l'oral et l'écrit-cercueil : essais d'analyse du nouveau discours francophone en Afrique noire », dans Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?* Montréal, Presses de l'université de Montréal, p. 372-382.
- Metogo, Eloi Messi, 1985, *Théologie africaine et ethnophilosophie*, Paris, L'Harmattan.
- Ong, Walter J., 1982, *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, Londres, Routledge.
- Reymond, Bernard, 1988, *De vive voix. Oraliture et prédication*, Genève, Labor et Fides.
- Salé, Charles, 2005, *Calixthe Beyala. Analyse sémiotique de Tu t'appelleras Tanga*, Paris, L'Harmattan.
- Têko-Agbo, Ambroise, 1997, « Werewere Liking et Calixthe Beyala Le discours féministe et la fiction », *Cahiers d'études africaines*, n° 145, p. 39-58.

L'IRONIE ET LA QUESTION DU SOI DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINNE POSTCOLONIALE

SÉVERIN YAPO

Université catholique de Louvain

Résumé – Ce texte veut montrer qu'en regard d'un monde changeant et qui plus est désenchanté, la problématique de l'ironie recèle comme enjeu le soi. Aussi part-il d'un roman comme *Ville cruelle* qui, en se riant de l'inadaptation du système d'éducation, met le doigt sur la difformité congénitale de l'*onto-sociologie* africaine, tare pour une grande part imputable à ses autorités politiques dont la femme du roi Christophe, dans la *Tragédie* de Césaire, dénoncera le manque de lucidité. Pour sa part, acceptant de passer pour ridicule aux yeux des siens, un héros comme celui du *Mandat*, d'Ousmane Sembene, se plaira à cultiver l'universalité des valeurs qui disent l'humanité. Au-delà de la portée critique qu'il reconnaît à l'ironie, l'auteur y voit l'un des maillons littéraires d'un art pédagogique pouvant servir à l'accompagnement professionnel des personnes et des organisations vers leur unification.

Irony and the self in postcolonial African literature

Abstract – The analysis of the novel *Ville cruelle* illustrates that in a changing world marked by disenchantment, irony can be used to understand the Self. Through an ironic depiction of the inadequacy of the education system, the novel underlines the congenital deformity of

African *onto-sociology*. This defect can largely be attributed to political authorities such as the ones king Christophe's wife denounces in *La tragédie du roi Christophe*. Thus, irony is used as a tool for denouncing a lack of lucidity. Accepting to be viewed as ridiculous, a hero such as the one of *Le Mandat*¹ by Ousmane Sembene can be used to illustrate the universality of values shared by humanity. Above and beyond the critical aspect of irony, the author sees it as a pedagogical art form able to help people and organisations as they move towards solidarity.

Dans le champ littéraire, de quelle manière l'ironie participe-t-elle aux tentatives de décrire la situation sociopolitique d'une interculturalité authentiquement postcoloniale? Pour faire face à cette question de recherche, on peut émettre l'hypothèse que l'hermétisme plastique qui se rencontre dans un art comme la poésie est paradigmatique de quelque chose d'intrinsèque à toute littérature postcoloniale se voulant engagée au service de l'émergence d'un soi individuel et collectif libéré de toutes oppositions ethnoculturelles. L'intention alors est de montrer que le dire poétique est au service de l'universel² lorsque le premier parvient au seuil d'une vision prophétique capable d'acheminer l'interculturalité vers les sources de son auto-renouvellement.

Or le problème est que la lutte des cultures ne s'estompe pas par décret. Soutenir le contraire, ce serait négliger le poids de ces pesanteurs ethnoculturelles typiques de mondes gangrenés de maux tels ceux nés des soleils des indépendances ou des froideurs postcoloniales, lesquelles rendent la sphère interculturelle simplement opaque et obscure. Ramenée à la situation historico-culturelle de l'homme de lettres africain postcolonial, la problématique est la suivante: pris entre deux visions et deux mondes, quelle posture adoptera l'écrivain? Quant à son langage, se fera-t-il vraiment l'écho de cet appel de l'universelle et poétique beauté d'une interculturalité montrant le dépassement de contradictions ethnoculturelles?

-
1. Traduit en anglais sous le titre *The Money Order with White Genesis*, 1972, Londres, Heinemann Educational.
 2. « - Alors, prophète, qu'est-ce que tu vois? [...] Lumumba: Je serai sur le mont, je serai dans le ravin »; Aimé Césaire cité par M. a M. N'Gal, 1975, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar/Abidjan, Les Nouvelles éditions africaines, p. 224.

En termes de procédés littéraires, qu'est-ce qui, mieux qu'un discours socialement ancré, pourra rendre compte d'un dépassement de l'ethnoculturalité? Si tel est le visage que prend notre réflexion dès cette amorce, vouloir y répondre c'est s'enquérir des moyens de laisser passer l'éphémère en agitation de soi³, par l'usage d'une certaine dérision, laquelle saura se rire tant de soi-même que de la comédie humaine en général. Or cela nous semble le fait de l'ironie. Praxéologiquement donc, qu'est-ce que l'ironie?

Procédant par antiphrases, métaphores et autres propositions, qui exposent par raillerie ce que l'on pense, l'ironie s'entend ici à travers des subtilités langagières par lesquelles le discours littéraire⁴ décrit des misères sociales autrement impossibles à dire. C'est en abordant tour à tour trois domaines : le système d'éducation, la relation au pouvoir et les valeurs morales, que l'on se propose d'analyser l'usage social de l'ironie dans la littérature africaine postcoloniale.

LE SYSTÈME D'ÉDUCATION

Commençant par questionner la représentation du système éducatif, l'étude s'intéressera aux romans *Ville cruelle*⁵ d'Eza Boto et *L'aventure ambiguë*⁶ de Cheikh Hamidou Kane. Dans le premier roman, le héros Banda s'insurge contre la distance qui le sépare de l'instruction occidentale en application dans « sa » ville : « [j]e trimais depuis huit ans dans [leur] école à planter, à arracher des pommes de terre, et jamais à faire ce qu'on fait habituellement dans une école, quand ils s'avisèrent que j'étais vraiment trop grand et me boutèrent à la porte, sans aucun diplôme, naturellement⁷ ». À travers cette description qui use de l'adjectif possessif *leur* pour marquer toute l'étrangeté qui le lie à l'école des Blancs, Banda semble tourner en dérision un système non accueillant vis-à-vis

3. Ce laisser passer, nous le devons à Augustin Kouadio Dibi dans 1993, *L'Afrique et son Autre. La différence libérée*, Abidjan, Stratéca Diffusion.

4. Sur le concept de l'ironie voir Sébastien Rongier, 2007, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck.

5. Eza Boto, 1971, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine.

6. Cheikh Hamidou Kane, 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

7. Boto, *Ville cruelle*, *op. cit.*, p. 13.

des couches les moins favorisées de la société. En Afrique, l'école apparaît comme le lieu d'une réelle perte de temps, là où l'élève fait face à tout sauf ce à qui se devrait : recevoir une éducation.

Dans *L'aventure ambiguë*, l'école n'a pas pour but de former l'homme Diallobé à l'être-Diallobé mais bien plutôt de le dupliquer à l'identique des « produits » d'une autre civilisation, l'europpéenne. Ce roman permet d'interroger la finalité de l'instruction scolaire. En effet, revenu d'Europe où il a étudié, Samba Diallo est confronté aux injonctions du Fou voulant l'obliger à prier. Le premier de se rebiffer : « [o]n n'oblige pas les gens à prier. Ne me dis plus jamais de prier [...]. Le fou scruta son visage, puis, lentement, sourit. [...] – Oui, maître des Diallobé. Tu as raison. Tu es encore fatigué. Quand tu seras reposé de leur fatigue, tu prieras » (LA : 202). Ce dialogue de sourds fait la lumière sur le gouffre idéologique pouvant encore séparer deux congénères, mettant en question les identités primaires (familiales, claniques et raciales). L'auteur met lui-même l'accent sur l'adjectif possessif *leur*, comme pour marquer le mode locutoire d'un être-africain en perpétuelle dépossession de soi par soi, un non-être refusant encore de s'autodéterminer et pour lequel l'étendue de l'errance psychologique fait le lit de cette lâche complaisance qui mène au rejet de ses responsabilités sur les autres, individus et peuples. Désormais sorti de son *bei sich* (chez-soi), le Noir culturellement dépossédé de sa culture n'aura de référence que la chose européenne. À l'étape de l'étrangeté éprouvée par les jeunesses africaines en face de l'importation d'un système occidental de formation, encore loin de la réalité sociale de leur continent, se délivre donc non seulement la thèse de la mauvaise identité qui s'exprime comme culte de la différence, mais surtout celle de l'étrangeté de la société africaine à ses propres référents culturels.

LA RELATION AU POUVOIR

Interrogeant la sphère politique, notre réflexion va s'appuyer sur *La tragédie du roi Christophe*⁸ d'Aimé Césaire et *Le Cercle des Tropiques*⁹

8. Aimé Césaire, 1970, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TRC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

9. Alioum Fantouré, 1972, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CT, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

d'Alioum Fantouré. La vision politique du roi Christophe s'illustre à travers de grands travaux mus par un projet spécifique: la construction d'une citadelle. Cette dernière constitue pour le roi Christophe le signe de la liberté de son peuple lequel est, du coup, obligé de partager sa mégalomanie: « [b]âtie par le peuple tout entier, hommes et femmes, enfants et vieillards » (TRC: 63), dit Christophe! Tous seront réquisitionnés pour cette œuvre démesurée: « [v]oyez, sa tête est dans les nuages, ses pieds creusent l'abîme, ses bouches crachent la mitraille jusqu'au large des mers, jusqu'au fond des vallées, c'est une ville, une forteresse, un lourd cuirassé de pierre... Inexpugnable, Besse [...]! Mais oui, ingénieur, à chaque peuple ses monuments! » (TRC: 63)

Là où culmine la raillerie de Christophe, n'est-ce pas dans ces derniers mots: « à chaque peuple ses monuments »? Cette expression illustre l'aliénation de bien des autorités politiques noires. Cette aliénation se traduit par le manque de réalisme dont ils font preuve dans leurs projets de société. En effet, un monument si gigantesque qui aurait les pieds non sur terre mais dans l'air et la mer pourrait-il correspondre à un peuple étant chez soi? Christophe de répondre: « [à] ce peuple qu'on voulut à genoux, il fallait un monument qui le mît debout. Le voici! Surgie! Vigie! » (TRC: 63) Tout se passe comme si, en plus de se mesurer à l'aune des autres peuples, c'était l'apparence qui disait ce que l'on est, comme peuple, en intériorité. On dirait même que la matière est devenue l'essence du « Nègre », qui se plaît à s'y mesurer. Cette attitude non autonome des bâtisseurs africains est d'une cécité en plus revancharde. Le roi Christophe, ainsi, poursuit:

[c]ontre le Sort, contre l'Histoire, contre la Nature, ah! ah! l'insolite attentat de nos mains nues! [...] Sur cette montagne, la rare pierre d'angle, le fondement ferme, le bloc éprouvé! Assaut du ciel ou reposoir du soleil [...]. Imaginez, sur cette peu commune plate-forme, tournée vers le nord magnétique, cent trente pieds de haut, vingt d'épaisseur les murs, chaux et cendre de bagasse, chaux et sang de taureau, une citadelle! Pas un palais. Pas un château fort pour protéger mon lieutenant. Je dis la Citadelle. (TRC: 62)

Dans *Le Cercle des Tropiques*, rencontre-t-on un roi plus sensé? Qu'en est-il de celui que le romancier nomme Messie-Koï, ce nouveau seigneur des Marigots du Sud accédant à l'indépendance? Tout aussi peu soucieux de la sécurité intérieure du peuple, alors que le camp militaire est devenu trop exigu pour plus d'un millier de personnes « femmes, enfants

et hommes compris » (CT : 132), et que ses habitants s'en plaignent (« [a]u moment de notre installation, nous étions quelques centaines », CT : 132), l'officier *lieu-tenant* du Messie-Koï martèle : « [l]e Messie-Koï s'en moque, il est libre. Nous voulons la dignité. Nous ne sommes pas indépendants pour rien » (CT : 132). Et comme si le centre de félicité de ce peuple ne pouvait être trouvé qu'à l'extérieur dudit peuple, devant l'intention des habitants de suivre l'avis du général Baba-Sanessi et du colonel Fof quant à la conduite à tenir, l'officier de gendarmerie délégué du Messie-Koï rétorque : « [n]e perdez pas de temps. Ils sont en mission à l'étranger et pour des choses sérieuses. Nous avons besoin de nouveaux armements, d'armes modernes » (CT : 132). À un Christophe en quête d'un habitat sécuritaire, fait ici écho un Messie-Koï s'abritant dans l'armement. Mais les armes lourdes sauraient-elles garantir à l'humanité son essence qu'est la liberté revendiquée ? Hanté par les objets, l'esprit humain ne se dépossède-t-il pas de toute substantialité, ne devient-il pas vide à l'image de bien des artefacts, des artifices humains ?

Or cela n'est pas typique de l'Afrique. Ainsi que le perçoit Samba Diallo en promenade dans les rues de Paris : « [c]es rues sont nues [...]. Non, elles ne sont pas vides. On y rencontre des objets de chair ainsi que des objets de fer. À part cela, elles sont vides. Ah ! On y rencontre aussi des événements [...] » (LA : 154). Mais les événements sont-ils encore humainement vécus, là où il y a pauvreté d'esprit ? Lorsque les tours d'ivoire et les armes prennent le dessus sur le sens de l'habitat et du combat, l'on a peut-être déjà assisté à la perte de l'esprit. On pourrait, par ailleurs, se demander si le Fou de *L'aventure ambiguë*, qui refusera de voir et de croire que les Diallobé puissent ne plus avoir de maître spirituel avec la disparition de Thierno, est plus aveuglé par la folie que ces Diallobé qui finissent par ne plus avoir qu'une relation matérielle avec l'être. C'est aussi le moment de se demander si la relation au pouvoir dans les romans est celle d'un culte de la personnalité. Dans le cas du *Cercle des Tropiques*, il n'y a plus que le Messie-Koï. En effet, dès l'aube du deuxième jour de l'indépendance, « la radiodiffusion de la "Voix du Peuple", cérémonieuse, inspirée, annonçait : "Le Messi-koï Baré Koulé, notre président bien-aimé, va éclairer son peuple de sa profonde sagesse" » (CT : 130). Et aussi : « [d]ès le début de l'indépendance le spectre de l'inquisition fit son apparition. Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : "Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité" » (CT : 131). Dans *La*

Tragédie du roi Christophe, alors que l'un des ouvriers s'est endormi sur le chantier, le roi lui donne la mort. En guise d'explication, Christophe dit l'avoir aidé de la sorte à passer du petit sommeil au grand. Le roi ironise encore en disant qu'il demande « trop aux hommes ! Mais pas assez aux Nègres » (TRC : 59). De toute façon, la démesure de Christophe s'accompagne d'une lucidité lumineuse. Il veut travailler au relèvement de son peuple. Mais la mesure à laquelle il se compare et compare la tâche n'est pas adéquate. En ce qui concerne *L'aventure ambiguë*, le culte des grands hommes conduit à la fin du roman à un fratricide. Le meurtre de Samba Diallo par le Fou au nom de la religion est la marque d'une autre démesure : une démesure idéologiquement religieuse. Lorsque la religion devient un carcan qui empêche de voir en son prochain le divin, libre et inviolable, l'abus du pouvoir touche à l'extrême limite de l'humain. Cette opération est un déicide qui s'ignore.

Dans toute mégalomanie ne se trouve-t-il pas une déchéance de la fragile grandeur humaine ? Déchéance qui s'entend de la séparation du soi de soi-même, du roi de son peuple. Le roi peut-il être roi en dehors du peuple ? Toute démesure est perte de l'intelligence. Or celle-ci n'est pas l'apanage d'une classe sociale précise.

Dans la bouche des paysans de *La tragédie du roi Christophe*, la division de l'être africain est dénoncée par une ironie bien sarcastique : « [d]euxième paysan : [...] Le pays est bon, ouiche, pas le temps, le temps que nous vivons. / Premier paysan : [...] Le temps n'a pas bonté ni mauvaiseté. Le goût, il est dans la bouche. C'est la manière de le prendre qui lui donne goût, bonté ou mauvaiseté » (TRC : 73-74). Là où d'aucuns pourraient considérer les paysans comme des ignorants, Césaire choisit délibérément de leur prêter des paroles édifiantes : le tout est de faire un usage intelligent du temps et des événements, rappellent-ils en substance. Comme l'a démontré Jean-Marc Ela par sa vie – auprès des paysans africains – ayant fécondé ses écrits, la ruralité a beaucoup à nous apprendre de la construction du renouveau africain¹⁰.

Plus que jamais, l'Afrique est appelée à se redécouvrir elle-même en retrouvant les forces qui l'habitent, les dynamiques qui la traversent, les acteurs qui orientent sa vie d'aujourd'hui. [...] La mise en place de ce projet doit prendre en compte le regard des

10. Voir à ce sujet Jean-Marc Ela, 1982, *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala ; et 1989, *L'État au village. Le défi des paysans d'Afrique*, Paris, Karthala.

paysanneries africaines sur leur savoir et leurs pratiques sociales, la perception de leurs défis ainsi que les stratégies d'action qu'elles inventent¹¹.

C'est en ce sens que la sagesse se trouve du côté du peuple dans *La tragédie du roi Christophe* et la folie du côté du Prince. Dans *L'aventure ambiguë* également, le héros ne parvient pas à prendre le parti de la sagesse. Dans *Le Cercle des Tropiques*, par contre, le héros se hisse au-delà des platitudes tant du roi que du peuple. Il fait face à la naïve jubilation du peuple à l'annonce de l'indépendance: « [l]e peuple rêve de bombance, heureux. Le peuple est indépendant. [...] Le rythme envoûtant des balafons, des tams-tams [...] maintenait le peuple en liesse. Je ne pus m'empêcher de décoder le langage des percussions endiablées: *In-dé-pen-dance/ paon-dance* » (CT: 128-129). Le peuple est ainsi assimilé à un paon en mal d'affirmation de soi, se pavanant, exhibant ses couleurs pour attirer les regards sur son plumage, son apparence, alors même qu'il a oublié qu'il n'a plus son centre en lui-même.

Afin d'explicitier cette aliénation collective, nous analyserons la relation du moi au soi collectif. D'un côté, l'on aura affaire à *L'aventure ambiguë* d'un Samba Diallo confronté à quelque chose de similaire au cérémonial de son sacre: le maître Thierno étant mort, il est appelé par le Chevalier¹² à prendre en main la destinée spirituelle des Diallobé. D'un autre côté, le héros du *Cercle des Tropiques* narre l'histoire de son peuple et semble se moquer de son prince, le Messie-Koï: « la radiodiffusion de la "Voix du Peuple", cérémonieuse, inspirée, annonçait: "[l]e Messie-Koï Baré Koulé, notre président bien-aimé, va éclairer son peuple de sa profonde sagesse" » (CT: 130). Ce récit est ponctué d'une dérision certaine: « [l]e Messie-Koï parlait dur et net. C'était la seule chose qu'il faisait avec virtuosité... » (CT: 130)

Dans *L'aventure ambiguë*, Samba Diallo reçoit le nom de « maître », maître des Diallobé. Qui l'intronise? Le fou.

— Maître des Diallobé, te voilà revenu? C'est bien.

L'on rit autour d'eux.

11. Jean-Marc Ela, 1998, *Innovations sociales et renaissance de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, p. 145-146.

12. Nom ironiquement mimétique des royautés européennes attribué aux personnages du roman de Kane, aussi bien qu'à ceux de la pièce de Césaire.

— Mais non, je ne suis pas le maître des Diallobé, je suis Samba Diallo.

— Non, dit le fou. Tu es le maître des Diallobé.

Il embrassa la main de Samba Diallo.

— On n'y peut rien, dit le chef en souriant.

Samba Diallo retira sa main qu'il avait sentie humide. Il releva la tête baissée du fou, et vit qu'il pleurait.

— Il est comme cela depuis la mort du maître, dit le chef. Il pleure tout le temps.

Samba Diallo caressa la tête du petit homme assis à terre.

— Je viens du pays des blancs, lui dit-il. Il paraît que tu y as été. Comment était-ce alors ?

Il y eut une lueur passionnée dans le regard du fou.

— C'est vrai ? Tu veux que je te dise ?

— Oui, dis-moi.

— Maître, ils n'ont plus de corps, ils n'ont plus de chair. Ils ont été mangés par les objets. [...] Pour se nourrir, ils mettent entre leurs mains et leur bouche des objets en fer... C'est vrai ! ajouta-t-il soudain, se tournant d'un air agressif vers l'assistance, comme si on l'avait contredit.

— C'est bien vrai, dit Samba Diallo, pensivement.

Le fou, rasséréiné, le regarda en souriant. (LA : 199-200)

Animé de cette sérénité de retrouver l'ami d'autrefois, dans la complicité du frère qui, comme lui, est revenu de chez les Blancs, le fou invite Samba Diallo à la prière. Il ne peut comprendre que Samba Diallo ne prie plus. La folie du fou est d'une inextricable et paradoxale lucidité, toute supérieure. Elle est d'une démente, par un pan, cohérente. Le fou prie. Samba Diallo, quant à lui, signifie son refus de prier : « [o]n n'oblige pas les gens de prier. Ne me dis plus jamais de prier » (LA : 202). Or celui qui refuse qu'on l'oblige à prier est celui qui, quelques instants plus tard, dira à la mémoire du maître Thierno : « [c]omme je voudrais encore que tu fusses ici, pour m'obliger à croire et me dire quoi ! » (LA : 203)

En somme, s'il a appris qu'on n'oblige pas les gens à prier et s'il reconnaît les limites de ses connaissances, Samba Diallo n'a cependant pas su

faire la synthèse entre le savoir acquis auprès de son maître et celui reçu chez les Blancs. Ce faisant, l'ironie du sort amène Samba Diallo à être traîné par son destin. L'ambition de la Grande Royale, qui espérait le relèvement des Diallobé à travers le séjour de leurs enfants les plus prometteurs à l'École des Blancs, connaît, dans la débâcle de Samba Diallo, l'éminente expression de l'incapacité d'un peuple à faire la synthèse de son être sur la base du mimétisme.

Le manque de synthèse qui se manifeste entre Samba Diallo et les Diallobé dans *L'aventure ambiguë* est l'équivalent de la séparation semblable que connaît le peuple des Marigots du Sud d'avec le Messie-Koï du *Cercle des Tropiques*. Toutefois, la loyauté de Samba Diallo a cela de supérieur qu'elle est le fait d'un homme qui se refuse à singer la vie et les autres, à faire semblant. Le Chevalier, qui n'a cessé d'accompagner de près ou de loin Samba Diallo, semblait déjà témoigner du lieu du combat de l'humanité avec l'Histoire : non plus à l'aune de l'extériorité des succès socio-historiques. Sauf que le Chevalier connaît la même désillusion africaine qui suit l'excessive confiance accordée aux fils partis à l'étranger et dont on attend qu'ils reviennent assumer la direction de leur nation d'origine : « [p]eu importe, dira-t-il à Samba Diallo, que tu n'aies pas mené tes études au terme que tu aurais voulu. [...] Il est grand temps que tu reviennes, pour réapprendre que Dieu n'est commensurable à rien, et surtout pas à l'Histoire » (LA : 192).

Le lieu du véritable combat, le Chevalier l'inscrit plutôt dans l'intériorité de chaque individu : « [e]t toi qui, d'une pensée vigoureuse, te hausses à la compréhension de Dieu et prétends Le prendre en défaut, sais-tu seulement le chemin de la mosquée ? Tu cloueras Dieu au pilori quand tu L'auras quêté, comme Il l'a dit, et qu'il ne sera pas venu... » (LA : 194). Le fou, qui prend le relais du Chevalier dans le dialogue avec le héros de *L'aventure ambiguë*, touche au paroxysme de l'ironie. Comme personnage, le fou est peut-être l'incarnation de l'ironie, celle qui, se riant des autres, rit de la comédie humaine en général. L'avant-dernier chapitre du roman de Kane mettra justement en lumière toute l'ironie du fou, ce fou encore capable d'ironiser en face d'un Samba Diallo de plus en plus étranger à lui-même.

— Maître, il est l'heure de prier, allons à la mosquée, dit le fou en saisissant Samba Diallo au menton, comme pour le forcer à le regarder.

- Mais non, je ne suis pas le maître, tu ne vois pas que je ne suis pas le maître? Le maître est mort.
- Oui, maître, allons à la mosquée. [...]
- Et puis je ne vais pas à la mosquée. Je t'ai déjà dit de ne plus m'appeler à la prière.
- Oui, maître des Diallobé. Tu as raison. Tu es fatigué. (LA : 195)

Samba Diallo est un personnage intérieurement divisé; Christophe également. Deux autres héros, celui du *Cercle des Tropiques* et celui du *Mandat*¹³ de Sembène Ousmane, parviendront néanmoins à rester égaux à eux-mêmes malgré les vicissitudes rencontrées.

LES RELATIONS SOCIALES

Dans *Le Mandat*, le comportement d'Ibrahima Dieng est quasi exemplaire. Dieng, en effet, est un personnage trahi par son milieu. Après l'indifférence de l'administration devant sa peine à encaisser son mandat, le héros fait face à l'égoïsme et à l'avidité régnant dans son propre monde : sa sœur est intransigente, M'barka et son ami l'escroquent. Il est enfin victime, en plus, d'un vol qualifié, de coups et de blessures. L'auteur lui-même use d'ironie pour mettre en valeur l'attitude des femmes de Dieng, obligées de « sortir leurs griffes ».

Très réaliste, Mety, la première épouse de Dieng, ne se fait aucune illusion sur la prétendue amitié que Guorgui Maïssa porte à ce dernier : « [c]'était uniquement pour te "taper" qu'il était venu avec toi, ce grigou¹⁴ ». Mais quoiqu'ayant observé que l'honnêteté est devenue délit, Dieng ne se détourne pas de sa voie, celle du généreux et fraternel don de soi qui s'oppose à l'hypocrisie et à la mauvaise foi. Le geste d'Ibrahima Dieng est une praxis dénonciatrice du conformisme social rehaussée par l'élévation de soi à une éthique *parrhèsiaste*¹⁵, cette unité du penser, du dire et de l'agir, que nous entendons comme libre accès de l'être à

13. Sembène Ousmane, 1969, *Le Mandat*, Paris, Présence Africaine.

14. *Ibid.*, p. 134.

15. Cette éthique est thématifiée par Émile Foucault; elle contient une dimension éducative et politique, socratique-aristotélicienne dont la portée libératrice pour la civilisation occidentale a été mise en lumière par la philosophe Gaëlle Jeanmart; voir Gaëlle Jeanmart, 2007, *Généalogie de la docilité dans l'Antiquité et le Haut Moyen Âge*, Paris, Vrin.

l'universel. Un universel qui relie aussi les œuvres littéraires, tant on peut voir l'amitié unir des personnages dans les autres œuvres ici étudiées.

Comme l'illustre *L'aventure ambiguë*, deux hommes de peuples différents, le Chevalier (noir) et Lacroix (blanc), ironisant sur l'actuel sommeil de leurs peuples respectifs, se hissent de par leurs dires, à l'universel. Le premier: « [c]e crépuscule [...] me semble plus proche de la fin du monde que de la nuit... [...] - Rassurez-vous, je vous prédis une nuit paisible. - Vous ne croyez pas à la fin du monde, vous? - Au contraire, je l'espère même, fermement » (LA : 95).

Alors que les deux interlocuteurs confessent leur vision de la fin des Temps, le Chevalier s'exclame: « tantôt, j'ai éprouvé une grande joie lorsqu'il m'a semblé que vous étiez angoissé devant la fenêtre. [...] Alors, je vous souhaite du fond du cœur de retrouver le sens de l'angoisse devant le soleil qui meurt » (LA : 98). S'ouvrant au fondement de l'amitié qu'est le désir de l'universel, le Chevalier voit que le « soleil » « meurt » afin que la « nuit » de la résurrection européenne soit: « [v]ous vous mourez lentement sous le poids de l'évidence. Je vous souhaite cette angoisse. Comme une résurrection » (LA : 98). À quoi renaîtra l'Occident? demande Lacroix. À une vérité plus profonde, répond son ami. Et le Chevalier d'ajouter :

[n]ous n'avons pas eu le même passé, vous et nous, mais nous aurons le même avenir, rigoureusement. L'ère des destinées singulières est révolue. Dans ce sens, la fin du monde est bien arrivée pour chacun de nous, car nul ne peut plus vivre de la seule persévération de soi. Mais, de nos longs mûrissements multiples, il va naître un fils au monde. Le premier fils de la terre. L'unique aussi. (LA : 100)

Ce premier fils de la terre, qui est-ce d'autre que l'homme unifié avec lui-même, en une métamorphose réussie? Or, pour être complexe, un tel fils n'est plus géographiquement localisable. Tel Ibrahima Dieng, il est l'homme accompli. L'homme accompli n'est autre que celui qui sait assumer sa complexité. Il est fils de l'Absolu. Il est fruit de l'unification¹⁶.

16. Nous empruntons le concept d'unification à Olivier Depré, 2003, « Introduction », dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'esprit du christianisme et son destin précédé de L'esprit du judaïsme*, Paris, Vrin.

CONCLUSION

En achevant cette réflexion, on est amené à considérer la quête ironique du soi comme le cheminement à travers lequel l'ipséité en construction rencontre l'altérité dans le feu de l'harmonie d'un univers en renouvellement de soi : l'universel. Ce dernier a été entendu comme ce qui unit les peuples et les personnes qu'il met en amitié. En s'ouvrant à cette amitié particulière, Ibrahima Dieng s'est présenté comme l'homme de l'universel. Au sujet de cette métamorphose universalisante, Samba Diallo, alors encore en Europe, relativement au bout de l'itinéraire, émettait une crainte : « [q]uelquefois, la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors, nous nous cachons, remplis de honte » (LA : 137). Au risque de l'inachèvement, comment dès lors accompagner vers son unité la complexité individuelle, organisationnelle et collective ? À ce sujet, comme art littéraire au service de la critique sociale, l'ironie ne recèle-t-elle pas une portée pédagogique qui, thématifiée et systématisée en ingénierie de la formation, pourrait aider les professionnels de l'accompagnement¹⁷ des personnes et des organisations en vue d'un agir conduisant la complexité vers l'unification ?

BIBLIOGRAPHIE

- Beauvais, Martine, 2007, « Une démarche de recherche-accompagnement. D'une saisie intuitive d'éléments contextuels à l'émergence de significations », *Recherches qualitatives*, n° 6, hors série, p. 73-86.
- Boto, Eza, 1971, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine.
- Césaire, Aimé, 1970, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine.
- Depre, Olivier, 2003, « Introduction », dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'esprit du christianisme et son destin précédé de L'esprit du judaïsme*, Paris, Vrin, p. 15-31.
- Dibi, Augustin Kouadio, 1993, *L'Afrique et son Autre. La différence libérée*, Abidjan, Stratéca Diffusion.
- Ela, Jean-Marc, 1982, *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala.

17. Nous empruntons le concept d'accompagnement à Martine Beauvais, 2007, « Une démarche de recherche-accompagnement. D'une saisie intuitive d'éléments contextuels à l'émergence de significations », *Recherches qualitatives*, n° 6, hors série, p. 73-86.

- _____, 1989, *L'État au village. Le défi des paysans d'Afrique*, Paris, Karthala.
- _____, 1998, *Innovations sociales et renaissance de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.
- Fantouré, Alioum, 1972, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine.
- Jeanmart, Gaëlle, 2007, *Généalogie de la docilité dans l'Antiquité et le Haut Moyen Âge*, Paris, Vrin.
- Kane, Cheikh Hamidou, 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- Ngal, M. a M., 1975, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar/Abidjan, Les Nouvelles éditions africaines.
- Ousmane, Sembène, 1969, *Le Mandat*, Paris, Présence Africaine (traduction anglaise 1972, *Money Order with White Genesis*, Londres, Heinemann Educational).
- Rongier, Sébastien, 2007, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck.

SALAH STÉTIÉ, AU-DELÀ DE L'INTERDIT (AMOUR DE LA LANGUE)

MAYA HANNA

Université Stendhal, Grenoble 3

Résumé – Dans *L'Interdit* (1993), le poète libanais Salah Stétié pose le problème qui menace le langage poétique, celui de faire de la beauté une idole, ce qui fige le questionnement, alors que pour tout poète quêteur de sens, c'est « au-delà de la fin que tout commence » (*La Nuit de la substance*, 2007). D'emblée, des questions se posent : quels sont les fins et les confins qui figent une langue ? Le langage standardisé, la civilisation de l'audiovisuel, peuvent-ils retirer la poésie du jeu ? C'est à la langue française que revient le devoir de reconquérir le paradis perdu. Nous aborderons l'expérience du bilinguisme de Salah Stétié, son introduction de la langue arabe dans une écriture en français sans que ni l'une ni l'autre ne nuisent au dialogue et à la communicabilité. Au contraire, le bagage de l'Autre, islamique ou de n'importe quelle autre culture, est l'occasion d'une greffe salvatrice sur le tronc desséché du monde contemporain.

Sala Stétié : *Beyond the forbidden (Love of language)*

Abstract – In *L'Interdit* (1993), the Lebanese poet Salah Stétié deals with the problem of making beauty an idol, encounter by the poetic language. For any poet in search of meaning, it is “beyond the end that

everything begins" (*La Nuit de la substance*, 2007). Questions arise right away: what are the aims and parameters that determine a language? Can the standardized language and the audiovisual civilization make poetry irrelevant? It's up to the French language to reclaim this lost paradise. This article looks at Salah Stétié's experience of bilingualism, through his introduction of Arabic in a French writing where neither language harm the dialogue and the communicability. On the contrary, the intake of the other, be it Islamic or from any other culture, is an opportunity to revive the worn-down contemporary world.

Nous proposons d'aborder la situation du texte francophone à la lumière de l'œuvre du poète libanais d'expression française, Salah Stétié, Grand Prix de la Francophonie¹. Le rapport de ce poète avec la langue française a soulevé de nombreuses problématiques, notamment sa confrontation avec la culture arabo-musulmane. Des titres récurrents comme « La poésie de Stétié au miroir du Soufisme² », « Le mysticisme de Salah Stétié³ », *Salah Stétié, poète arabe*⁴, n'ont fait que confiner dans la sphère mystique une poétique qui construit « un langage encore inexpliqué, en attente d'élucidation⁵ ». Ainsi, comme le signale Claude Fintz dans sa remarquable étude sur la notion d'imaginal dans l'œuvre de Salah Stétié, « [a]ucune méthodologie ne semble permettre un accès direct au poème

-
1. Décerné par l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre en 1995.
 2. Denise Gellini, 1997, « La poésie de Stétié au miroir du Soufisme », dans Daniel Leuwers et Christine Van Rogger Andreucci (dir.), *Salah Stétié. Le colloque de l'Université de Pau, 22-24 mai 1996, le colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996*, Pau, Presses de l'Université de Pau, p. 229-236.
 3. Zahida Darwich Jabbour, 1997, « Le mysticisme de Salah Stétié », dans Daniel Leuwers et Christine Van Rogger Andreucci (dir.), *Salah Stétié. Le colloque de l'Université de Pau, 22-24 mai 1996, le colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996*, Pau, Presses de l'Université de Pau, p. 237-244.
 4. Daniel Arango, 2001, *Salah Stétié, poète arabe*, Marseille, Autres Temps.
 5. Béatrice Bonhomme, 2003, « Salah Stétié, une poésie entre exil et communauté », dans Alexis Nouss (dir.), *Poésie, terre d'exil. Autour de Salah Stétié*, Montréal, Trait d'union, p. 127.

stétien, si compact et si aérien à la fois⁶». C'est pourquoi notre projet vise à dépasser les limites des appartenances vers « un lieu communiel⁷ ».

Toutefois, nous ne nions pas cet arrière-plan spirituel et religieux. On peut en rendre compte en survolant les titres qui s'y réfèrent explicitement ou implicitement. Tel est le cas, par exemple, de l'irradiante biographie de *Mahomet*⁸, rééditée chez Albin Michel en 2001, 2003 et 2005 ; ou d'un « Essai sur les jardins et les contre jardins de l'islam », intitulé *Firdaws*⁹, et qui sera plus tard joint à d'autres essais à vocation religieuse, dont *Lumière sur lumière ou l'islam créateur*¹⁰, dans le beau format viatique de poche Albin Michel, sous un titre intrigant : *Le Vin mystique et autres lieux spirituels de l'islam*¹¹. Ce dernier trahit l'interdit majeur, le vin prohibé par la religion.

Quel est cet apport réciproque entre un poète arabe et une langue française qui pourrait aller au-delà des interdits ? Salah Stétié décrit ainsi son entrée dans le monde du *français*, *l'autre langue* : « [j]'entraîs dans la langue française comme chez moi et le couvent qu'elle me paraissait parfois, je rêvais de le transformer en sérail, je veux dire d'adapter à ma propre structure intime les éléments d'un bâti imposé mais ductile et transformable¹² ». Déjà un premier *interdit* est dépassé : le sacré, le bagage de l'autre est profané.

Une langue, continue de nous dire Salah Stétié dans le même livre, c'est une histoire, avec tout un vivier d'hommes et de femmes, c'est une mémoire, c'est une structure mentale, consciente et

6. Claude Fintz, 2008, « Un Intermonde réverbéré sur la trame des mots incendiés », *Nunc*, n° 15, p. 34.

7. *Ibid.*, p. 41.

8. Salah Stétié, 2000, *Mahomet*, Paris, Pygmalion, coll. Chemins d'éternité ; notons que la première de couverture de ce livre porte une illustration du Prophète, ce qui normalement est prohibé par l'islam. L'éditeur Albin Michel a été obligé de retirer le livre dans le monde arabe.

9. Salah Stétié, 1984, *Firdaws. Essai sur les jardins et les contre jardins de l'islam*, Paris, Philippe Picquier/Le Calligraphe.

10. Salah Stétié, 1992, *Lumière sur lumière ou l'islam créateur*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré.

11. Salah Stétié, 2002, *Le Vin mystique et autres lieux spirituels de l'islam*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes.

12. Salah Stétié, 2001, *Le français, l'autre langue*, Paris, Imprimerie Nationale, p. 19 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FL, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Toutes les citations de ce paragraphe et celles qui suivent en sont tirées.

inconsciente prise dans la nasse des mots, c'est une sensibilité spécifique et souvent vertigineuse, ce sont des concepts et des valeurs, ce sont des points d'arrimage et des objectifs immédiats et lointains. (FL : 7)

C'est ce qu'il considère comme une admirable chaîne vivante qui est « de l'ordre de l'immatérialité spirituelle » (FL : 8). Que faire après cette irruption, cette profanation du temple ? Est-ce que l'apport arabo-musulman a vraiment violé l'autre temple ?

Dans le même essai cité précédemment, Salah Stétié parle de cette arabité : « [j]e suis Arabe et je tiens à mon arabité. Qui est la forme la plus profonde de mon identité, matrice originelle en quelque sorte ». (FL : 14) Dans le même contexte, il évoque une « enfance bercée par la psalmodie du Coran » (FL : 16). Et c'est ainsi qu'il s'attarde à la culture islamique en tant que « civilisation capable de création et d'échange [...], riche de "puissantes mystiques, de délicates gustations amoureuses" » (FL : 17).

Ces quelques citations se recourent en posant la relation charnelle par laquelle le poète appréhende la langue de l'autre. D'une part, le sérail et son cortège de charme et d'ambiguïté est attribué à cette langue désormais féminisée. D'autre part, les gustations savoureuses dont est nantie la civilisation arabe seront là pour produire ce *fruité* de la langue dont a parlé Paul Valéry, d'autant plus que Salah Stétié parle plus tard de son « long accouplement avec elle » (FL : 18).

Dans un essai subtil intitulé « Les pommes et le désir », intégré à son livre majeur *Archer aveugle*, Salah Stétié aborde cette question de l'amour de la langue qui nous semble se recouper avec ce qu'il confiait dans *Le français, l'autre langue*. En fait, il y allie le corps à la parole dans une très belle métaphore qui reproduit le fruit de la rencontre amoureuse avec la langue. Il va jusqu'à proposer manifestement d'épouser cet autre et de lui faire un enfant : « il peut advenir – c'est mon cas – qu'on ait envie, qu'on ait besoin même, d'une complémentarité substantielle, qu'on ait envie – disons familièrement les choses – de se marier. Épouser l'autre, pour si autre qu'il fût, l'épouser et lui faire l'enfant du miracle, voilà bien le projet, voilà bien l'ambition¹³ ».

13. Salah Stétié, 1985, *Archer aveugle*, avec des calligraphies de Mohammed Saïd Saggar, Saint-Clément, Fata Morgana, p. 183 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Si nous filons la métaphore, la langue française serait le grain, l'ovule qui attend d'être fécondé par le sperme du poète : « [a]ux écrivains venus de l'ailleurs, la langue française propose un grain » (AA : 184).

Qu'en est-il de ce sperme ? Il se retrouve dans *La Nuit de la substance*, dont le titre porte la saveur substantielle, la sueur et le sang que produit notre inconscient et qu'il déverse sur la matrice de la langue femme : « l'invention sous toutes ses formes, fût-ce la forme scientifique, fût-ce l'initiative politique, c'est la réalité, c'est la vie, c'est le monde – plus l'homme. L'homme, cette valeur ajoutée¹⁴ ».

Ce rapport implique donc une invention, voire une réinvention d'une langue par tout l'apport enrichissant de ces écrivains étrangers, venus avec leurs mythes, leurs dieux, leur culture, etc. « Ces écrivains apportent, dis-je, une autre poussière, éclatante, des couleurs fastes et vives, des saveurs moins élaborées peut-être mais plus fortes, un éblouissement inconnu, le souffle court ou long d'une autre respiration » (AA : 184). Bref, ce que Salah Stétié appelle leur bagage identitaire. Ceci s'applique à tout écrivain étranger à cette langue – quelle que soit son origine –, et qui se trouve appelé à cet échange, cette recherche ou reproduction d'une identité métissée, qui reste à définir à l'infini.

Ce projet en formation se fait donc au creuset (féminin) de la langue où « chaque écrivain est une corbeille riche en parfum et en saveur¹⁵ », nous confie Salah Stétié. C'est ainsi que le poète insuffle sa substance aux mots dont le résultat est le corps verbal qui se tisse entre l'homme et sa parole, mais aussi entre tous les humains venus des quatre coins du monde pour déposer leurs bagages substantiels sur cet autre rivage de la Méditerranée.

Ce faisant, un deuxième interdit est franchi, à savoir les frontières entre les hommes, les différences qu'il s'agit de dépasser dans ce projet universel et humain. Ce n'est donc guère aléatoire si Salah Stétié a choisi d'annexer à son texte *Le français, l'autre langue*, un récit inédit intitulé « L'Enfant de soie ». En effet, ce récit apparemment historique, relatant la

14. Salah Stétié, 2007, *La Nuit de la Substance*, Saint-Clément, Fata Morgana, p. 23 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle NS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

15. Salah Stétié, conférence prononcée à l'Institut français de la Haye en juin 1992 et dont le texte complet, intitulé « Langue française, langue des autres », a paru dans la revue *L'Arbre à paroles*, n° 77, 1993.

fabrication de la soie au Liban grâce à des tisserands lyonnais, débouche sur une double réalité. D'une part, elle est en rapport avec l'introduction de la langue française au Liban et l'institution de l'Université où le jeune poète fera sa rencontre décisive, voire initiatique, avec cet Autre. D'autre part, elle porte en filigrane les bribes de cette aventure cousue entre les hommes, les réunissant dans une même quête dont le fil de soie symbolise le lien, la soudure entre « les êtres et les civilisations, les intérêts et les songes » (FL : 40).

La réinvention de la langue française par les apports venus de cultures et de nations diversifiées est semblable à ce schème du tissage qui regroupe l'échange des cultures et la notion de partage, de communion, voire de communicabilité entre les hommes. Le partage des mots tisse un pont pour vaincre la séparation dont témoignent l'individualisme triomphant et la médiatisation de la société de consommation, où il n'y a plus de lien humain, ni de contact autre que lucratif. « Les robots de demain que déjà nous sommes » (AA : 176), formule tragiquement le poète. Ainsi privilégie-t-il, dans *L'Arbre à paroles*, la langue française par sa capacité d'accueil et d'échange, contrairement à l'arabe, langue rituelle, et à l'anglais, incarnant l'impérialisme dévastateur. C'est comme si les mots perdaient leur saveur par la montée de nouveaux langages codés, par la civilisation technique et technologique.

Le français greffé au Liban, par le négoce de la soie, est la figure d'une identité tissée au-delà des frontières géographiques, ethniques et politiques, au-delà des obstacles entre les hommes. Mais aussi, elle est métaphore de cet échange, de ce tissage humaniste auquel participent diverses cultures, à travers divers écrivains, par leur substance spermatique¹⁶ qui procède au façonnement perpétuel de la langue.

Cette substance regroupant images, affects, expériences, souvenirs, sédiments de la mémoire propre à chaque peuple, entre donc dans cet échange de corps et d'amour, de parole liée à l'organisme vivant, qui non seulement assure la complémentarité qui soude l'homme à sa parole, mais aussi la complétude entre les humains.

Ce dépôt de substance et d'expérience provenant de l'histoire personnelle de chacun change, ainsi que le poète l'aborde dans son dernier essai

16. Nous avons déjà métaphorisé l'expression de substance spermatique en termes de la somme d'expériences propres à chaque homme.

sur la poésie, *La Nuit de la substance*. En effet, il y souligne la métamorphose de l'œuvre: au fil du temps, certaines questions qui paraissent d'abord obscures, sont ici ou là partiellement éclairées, élucidées par leur mise en écriture: « [m]on œuvre n'a cessé de changer au fil du temps, car l'expérience de l'écriture est celle d'une exploration, d'une avancée et donc, nécessairement, d'une transformation et d'une métamorphose » (NS: 33).

Telle la langue qui se tricote, se file en tissage et métissage, est ainsi l'histoire qui l'a tissée. Elle est faite de trous, de manques, parfois d'incompréhensions qui ont besoin d'être comblés, voire élucidés, à la lumière de l'expérience de l'autre. C'est ce que Salah Stétié traduit manifestement dans l'avant-propos de son essai *Le Nibbio*¹⁷, dont le sous-titre, « La médiation des imaginaires », nous invite à nous diriger vers cette source de lumière commune à tous les poètes, miroir justifiant leur convergence au sein d'une imagination complémentaire, active et participante. Autrement dit, ce que Salah Stétié considérerait dans *La Nuit de la substance* comme incomplet a sa chance de complétude non seulement dans son expérience active, mais aussi dans son contact avec celle des autres poètes, dans cette « médiation des imaginaires »¹⁸.

Il nous semble que Salah Stétié induit la dimension participante de son rapport à la langue, à cet autre, en l'utilisant comme témoin d'une histoire individuelle propre à tout un chacun, qui permet de combler les trous d'une identité toujours à réinventer. D'ailleurs, Salah Stétié parle de cette histoire, « faite de trous tel un tricot », mais dans un autre contexte. En fait, il s'agit du poème « L'Après-midi à Ugarit »¹⁹, publié en 2006, puis paru dans le tout dernier recueil, *Fluidité de la mort*: « [m]ais jamais jamais je ne connaîtrai la vérité sur la beauté d'Ahatmilki / Ni ne saurai si ce prénom fut vraiment prénom de Phénicienne / L'histoire est ainsi faite: tel un tricot elle a des trous²⁰ ».

17. Salah Stétié, 1993, *Le Nibbio*, Paris, José Corti, p. 18.

18. C'est ce qui nous fait penser à Henry Corbin et sa théorie de l'Imaginal; voir Henry Corbin, 1979, « Pour une charte de l'Imaginal » dans *Corps spirituel et terre céleste*, Paris, Buchet/Chastel.

19. Salah Stétié, 2007, « L'Après-midi à Ugarit » dans *Fluidité de la mort*, Saint-Clément, Fata Morgana.

20. Stétié, *Fluidité de la mort*, *ibid.*, p. 47.

Le poète relate les péripéties de l'histoire au sens général, celle d'Ugarit, de son roi, de ses femmes, etc. Mais il ne tarde pas à découvrir les vides de cette histoire, son incomplétude, voire son incompréhension. Nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas de glisser de cette histoire générale à celle, plus personnelle, de notre existence qui demeure aussi mystérieuse que la vérité d'Ahat la Phénicienne. Donc bien au-delà de l'histoire de l'alphabet dont il est aussi question, c'est notre histoire mystérieuse qui est racontée: « [j]'ai rêvé tout un long après-midi à Ugarit. On dit que l'alphabet est né là mais c'est nous qui vagissons et qui souffrons / Et qui, en trente lettres phonétiques, en vingt-deux lettres, puis en vingt-six / Disons notre passage, à l'ombre d'Ugarit, parmi les grands insectes²¹ ».

Notre histoire est racontée avec ses trous, ses gouffres de mystères insondables. Mais elle demeure un tricot qui se tisse et se complète à travers les différentes lettres des alphabets, par lesquelles différentes histoires s'enchevêtrent telle une toile d'araignée. Cette différence dans les chiffres des alphabets, tantôt trente, tantôt vingt-deux, etc., signifie que, quelles que soient nos différences culturelles, nous sommes tous appelés à combler le gouffre que nous portons en nous-mêmes, à le tisser et le métisser par notre interculturalité. N'est-ce pas d'ailleurs à ce propos que Salah Stétié cite Senghor: « la civilisation à venir sera métissée ou ne sera pas » ? (FL: 30)

Ce faisant, ce poète franco-libanais montre comment son entrée dans le temple de la langue française est en fait une entrée dans le sérail de la grande famille francophone, rejoignant, au-delà des frontières entre de prétendues races, les différents groupes ethniques. C'est sur ce tissage intérieur que se fonde l'humanisme à venir, c'est-à-dire sur cette complémentarité des apports et des corbeilles riches des saveurs exportées, venus de l'extérieur, venus justement combler un manque qui devient de plus en plus insistant. Sa conception de la poésie tisse, pour ceux qui s'y impliquent, le réseau d'échanges d'une communauté. Ainsi Salah Stétié initie-il une expérience commune, faite d'une confrérie de poètes réunis dans l'amour pour la langue.

Par la suite, cette participation active (ou imaginale) entre les expériences aura à franchir un nouvel obstacle, un troisième interdit, celui

21. Stétié, « L'Après-midi à Ugarit », *op. cit.*

du langage moderne, codé, standardisé. Il s'agit de la crise d'amour que le poète attribue à cette rupture de l'homme moderne avec sa préhistoire et qui se répercute sur des mots qui ne disent plus l'amour, des signes sans substance, sans saveur : « [c]hiens de Pavlov, nous ne salivons même pas devant des plaisirs promis, nous cédon sans joie à des automatismes sans substance, nous nous laissons faire – et défaire » (AA: 176). Salah Stétié évoque ici la déshumanisation et l'absence d'enracinement préalable à toute quête de l'altérité.

Ces signes non imbus de l'expérience partagée sont chargés du vocabulaire technique et technologique qui s'éloigne de la « primitivité » de l'homme. Celle-ci est définie par Salah Stétié par tout ce dépôt de substances et d'expériences que nous avons naguère mentionnées. Une série d'éléments naturels constitue le concept de préhistoire ou de primitivité, dont

les patries et les vergers, les enfants et les pommes, l'Histoire et les histoires, la géographie et les sources et les fleuves, tout cela qui vient à nous et qui nous modèle instant après instant depuis notre surgissement ancestral aux rivages de l'antique déluge, tels sont quelques-uns des sédiments dont notre double mémoire, ma personnelle et l'absente, est le lieu clos dans ce corps d'homme. (AA: 176)

Ajoutons que ce patrimoine commun, Salah Stétié le désigne par le terme de « permanences ». Dans une conférence donnée par le poète au Palais de l'Académie tunisienne, nous retrouvons une constellation de présences limpides et obscures qui nous accompagnent de la vie à la mort comme des entités inchangeables telles l'amour, les étoiles, le ciel, la fleur, etc.

Et dans nos sociétés de plus en plus coupées de ces surgissements originels, l'honneur du poète, son devoir primordial, humble et glorieux, est de les rappeler, ces permanences, et de les rappeler encore, à des contemporains oublieux et distraits – que tout pousse, en eux et autour d'eux – selon le mode d'emploi de la vie moderne, à faire qu'ils soient oublieux et distraits²².

22. Salah Stétié, 1998, *Raisons et déraisons de la poésie*, Paris/Bari, éditions Schena-Dieder Érudition, p. 19.

D'après la citation ci-dessus, ces permanences sont liées à une sorte de surgissement originel, ce qui nous situe d'emblée loin de l'actualité, pour ne pas dire hors de la temporalité présente.

Comment restituer ce langage de la simplicité des choses? Cet *enfant miraculeux* né de l'amour du poète pour la langue, de son désir, loin de la crise de désertification de la lettre au profit de l'ère de l'audiovisuel?

D'après « L'Enfant de soie », la culture du ver à soie a constitué un commerce rentable dont la vente aux soyeux lyonnais a amené ces derniers à tenter l'aventure, à s'installer au Liban, « y fondant des magnaneries qui existent encore pour y traiter sur place la très subtile denrée » (FL : 42). Il a découlé de cette présence des tisseurs lyonnais une autre création, celle de l'Université Saint-Joseph, filiale à l'origine de l'Université de Lyon. Ce faisant, l'Université des Jésuites étant née du commerce de la soie, le poète Salah Stétié, – qui en expérimenta une renaissance (spirituelle, en tant que fils généré par la langue française²³) à la langue –, se considère comme le fils de soie. Mais aussi le fil. D'une part, le fil léger par lequel est réputée la soie : « [d]e ce grand rêve de légèreté, j'aurai peut-être hérité la poésie » (FL : 42), conclut l'enfant de soie que devint le poète Salah Stétié. Et, d'autre part, le fil qui va retisser des rapports avec la langue poétique et l'altérité (ce dont nous avons parlé précédemment).

Donc ce rêve de légèreté tissé par le fil de soie est comparé par Salah Stétié à la rêverie poétique. « La très subtile denrée » (FL : 42) donne lieu à une plus subtile entreprise, celle de la poésie, appelée à alléger, à rendre plus fin, le langage désormais lourd des codifications techniques.

En fait, l'homme de l'ère moderne est ravagé par la technique, par la roue de la création qui, selon Victor Hugo, *ne peut avancer sans écraser quelqu'un*, y compris son humanité. Son esprit est trop lourd de pensées terrestres et d'occupations qu'il croit importantes, pour avoir l'esprit subtil, *léger*, comme la soie, trop lourd pour discerner la présence fragile des permanences; trop sourd à l'écoute de l'autre et à l'appel des Anges, qui volent justement parce qu'ils se prennent à la *légère*²⁴...

23. Ne se définit-il pas ainsi dans le titre *Fils de la parole*? Salah Stétié, 2004, *Fils de la parole. Un poète d'Islam en Occident, Entretiens avec Gwendoline Jarczyk*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités.

24. Cette phrase du poète anglais Chesterton est souvent citée par Salah Stétié, presque dans tous ses essais; voir, entre autres, *La Nuit de la substance*, *op. cit.*, p. 40.

À ce stade, « L'Après-midi à Ugarit » chante une rêverie nostalgique de retour à l'alphabet originel, à la parole encore primitive, liée aux permanences. À la roue de la création et de la modernité industrielle, la rêverie d'Ugarit substitue le schème primitif du tissage.

En effet, cette métaphore file la rêverie de retisser les liens humanistes entre les individus, de les ramener à leur primitivité, voire à leur communicabilité bloquée par la civilisation du béton. Mais aussi, elle lance l'appel d'urgence pour un retour tactile à l'écriture en forme de tissage, à ce contact physique entre l'homme et la parole, au pouvoir de la calligraphie tissant les relations humaines, contrairement aux médias audiovisuels qui triomphent au détriment du mot.

Le rapport de ce poète arabe et francophone qu'est Salah Stétié à la langue française est celui d'un amour qui dépasse le premier obstacle à franchir, celui de l'autre et de son territoire privé, et l'interdit qu'est devenu de nos jours le contact, voire le langage humain des choses. Dans humain, il y a *humer*, et il y a *main*. Ce qui rapproche l'écriture comme activité manuelle, primitive, de l'acte de respir(er) qui, avant tout, est d'ordre créatif, divin, donc sacré. Sa poésie est un fil de soie sorti de cette langue française dans une volonté de tissage ou métissage, de partage de mots entre les cultures autour de la toile de fond qu'est le français. En un mot, elle est le fil de soie qui rassemble, manie avec amour, et surtout allège d'un autre poids lourd que celui de la fatalité des lois technologiques : celui qui pèse sur des traditionalistes qui ne voient dans ses écrits qu'un bagage imprégné d'un mysticisme religieux. Croyant le déceler à travers la redondance de quelques versets coraniques ou vers de quelques mystiques, ils ignorent ce que ces derniers peuvent receler de poétique. Ou bien, ils veulent ignorer que Hallâj était peut-être mort crucifié pour avoir été poète, pour avoir justement poétisé l'amour divin, pour avoir osé le voir incarné dans la beauté d'un corps de femme²⁵. Ce que nous recueillons avec délectation dans la poésie de Salah Stétié : poésie au « corps de femme / Nue dans l'éclat de sel / De son désir²⁶ ».

Cette poétisation du religieux est justement l'interdit violé par ce poète mystique, enivré de ce grand amour jusqu'à la lie. Louis Massignon,

25. Salah Stétié, 1993, *L'Interdit*, Paris, José Corti, p. 51 (surtout le premier paragraphe : « qui n'a pas connu les délires de l'amour n'a jamais rencontré l'ombre de la poésie sur son âme, au prix fût-ce de sa vie »).

26. Salah Stétié, 1983, *L'Être Poupée* suivi de *Colombe aquiline*, Paris, Gallimard, p. 128.

repris par Salah Stétié, le désigne en tant que victime de « l'Essentiel Désir²⁷ ».

D'ailleurs, l'hostilité de l'Islam à l'égard de l'image, de la poésie, de la peinture, relève de cette prohibition d'imiter le Créateur. Découvrir la beauté ailleurs que dans l'œuvre de Dieu et tenter de la recréer par des mots qui disent l'amour en poésie, « dire l'amour, c'est le créer » (AA : 175), serait-ce l'interdit que défie le poète ? Et c'est au nom de cette alliance humaine entre l'amour, la parole et le divin que Salah Stétié a composé un très beau poème, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick²⁸ », paru en tirage limité en 2006, avant d'être intégré à *Fluidité de la mort* en 2007. Nous n'en citerons que le dernier distique : « [l]a ville en bas est quadrillée comme un cahier d'enfant / Comme une cage grillagée avec mon vieux cœur dedans²⁹ ».

Ce distique quasi alexandrin, aux rimes classiques, mélancoliques, semble évoquer, sur une note tragique, l'état de siège où se confine le monde d'aujourd'hui. Qu'il puisse nous inviter à briser les cellules qui risquent de s'imposer à nous, qui nous enferment dans des idéologies, pourtant triomphantes, nous empêchant de voir au-delà de l'interdit et de l'apparence, le *zâhir*. Bref, ce qui nous voile l'autre côté des choses, *le côté cœur*³⁰, comme aurait dit Jehan Despert, – cet « œil du cœur doublant l'œil de la vue³¹ » (expression du mystique Ibn Arabî).

En somme, le bilinguisme équivaut à la sortie du soi, avec tout ce qu'il contient de saveurs et de substances, pour aller à la rencontre de l'autre qui est encore soi³². Ce qui équivaut à franchir une première barrière, celle des cultures et des valeurs contenues dans une langue et qui

27. Gabriel Bounoure et Salah Stétié, 2008, *Louis Massignon*, Saint-Clément, Fata Morgana, p. 39.

28. Salah Stétié, « Remémoration de Mansour Hallâj à Saint-Patrick », accompagné de trois lithographies de Vladimir Velickovic, dans *Fluidité de la mort*, *op. cit.*

29. *Ibid.*, p. 53.

30. Jehan Despert, 1999, *Salah Stétié, côté cœur*, Saint-Ouen-en-Brie, La Lucarne ovale ; nous nous inspirons du titre de cet essai de Jehan Despert sur Salah Stétié dont la citation en exergue, de Djelâl-Eddine Roumi, rejoint l'intériorisation sur laquelle nous entendons fonder notre problématique : « [n]ous qui voyons l'extérieur de tous les climats, nous regardons les cœurs ».

31. Citée par Bounoure et Stétié dans *Louis Massignon*, *op. cit.*, p. 11.

32. Marc-Henri Arfeux, 2004, *Salah Stétié, Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, p. 12 ; où l'auteur parle de l'humanité de Salah Stétié et son ouverture à l'altérité, reprenant par-là l'expression de Hegel : « chez soi dans son autre ».

constituent une partie de sa sacralité. Ce premier obstacle en intègre inévitablement un autre, celui des différences entre les hommes. Ce faisant, le bilinguisme initie un humanisme devenu nécessaire dans un monde qui témoigne d'une déshumanisation et d'une robotisation érigées sous l'égide de la civilisation de l'audiovisuel et de la technologie. De là découle une troisième entrave, le langage stéréotypé, la phrase toute faite, le mot passe-partout qui menacent la communication humaine et poétique. Celle-ci doit faire face au formalisme et aux idéologies : « [l]a poésie, on l'a retirée du jeu³³ », nous dit le poète. Salah Stétié décrit le *désamour de la langue* dans *l'Archer aveugle* et le désamorçage dans un autre discours prononcé en 2004. Dans ces deux propos, le poète annonce la crise de l'amour, aussi bien humain que langagier : « codes et signes dont est en train de se constituer, jour après jour, le vocabulaire redoutablement elliptique de l'Occident » (AA : 175). « Vivre en France, c'est vivre dans la langue française. C'est vivre dans les valeurs et les virus de cette langue que j'aurai aimée comme on aime une personne vivante – ce qu'elle est. Personne vivante, personne aimée et que j'aurai servie toute ma vie autant que j'aurai pu, avec la conviction et l'énergie que seul donne l'amour³⁴ ».

Si le langage devient incommunicable, le passeport des poètes est l'expérience, et bien *au-delà de la langue*, il y aura, *l'amour, l'amour interdit*.

BIBLIOGRAPHIE

- Aranjo, Daniel, 2001, *Salah Stétié, poète arabe*, Marseille, Autres Temps.
- Arfeux, Marc-Henri, 2004, *Salah Stétié, poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers.
- Bonhomme, Béatrice, 2003, « Salah Stétié, une poésie entre exil et communauté », dans Alexis Nouss (dir.), *Poésie, terre d'exil. Autour de Salah Stétié*, Montréal, Trait d'union, p. 113-131.
- Bounoure, Gabriel et Salah Stétié, 2008, *Louis Massignon*, Saint-Clément, Fata Morgana.
- Corbin, Henry, 1979, *Corps spirituel et terre céleste*, Paris, Buchet/Chastel.

33. Salah Stétié, 2003, *Brise et attestation du réel*, Saint-Clément, Fata Morgana, p. 19.

34. Salah Stétié, discours lors de la remise des insignes de Commandeur de la Légion d'Honneur à Salah Stétié.

- Darwich Jabbour, Zahida, 1997, « Le mysticisme de Salah Stétié », dans Daniel Leuwers et Christine Van Rogger Andreucci (dir.), *Salah Stétié. Le colloque de l'Université de Pau, 22-24 mai 1996, le colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996*, Pau, Presses de l'Université de Pau, p. 237-244.
- Despert, Jehan, 1999, *Salah Stétié, côté cœur*, Saint-Ouen-en-Brie, La Lucarne ovale.
- Fintz, Claude, 2008, « Un Intermonde réverbéré sur la trame des mots incendiés », *Nunc*, n° 15, p. 34-47.
- Gellini, Denise, 1997, « La poésie de Stétié au miroir du Soufisme », dans Daniel Leuwers et Christine Van Rogger Andreucci (dir.), *Salah Stétié. Le colloque de l'Université de Pau, 22-24 mai 1996, le colloque de Cerisy-la-Salle, 11-18 juillet 1996*, Pau, Presses de l'Université de Pau, p. 229-236.
- Stétié, Salah, 1983, *L'Être Poupée* suivi de *Colombe aquiline*, Paris, Gallimard.
- _____, 1984, *Firdaws. Essai sur les jardins et les contre jardins de l'Islam*, Paris, Philippe Picquier/Le Calligraphe.
- _____, 1985, *Archer aveugle*, avec des calligraphies de Mohammed Saïd Saggar, Saint-Clément, Fata Morgana.
- _____, 1992, *Lumière sur lumière ou l'Islam créateur*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré.
- _____, 1993, *L'Interdit*, Paris, José Corti.
- _____, 1993, *Le Nibbio*, Paris, José Corti.
- _____, 1998, *Raisons et déraisons de la poésie*, conférence donnée à l'Institut de la langue et littérature française de l'Université de Bari, Paris/Bari, éditions Schena-Didier Érudition (réédité par l'Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, Tribune de Beït al-Hikma, 2002; édition définitive Beyrouth, Dar An-Nahar éditions, 2005).
- _____, 2000, *Mahomet*, Paris, Pygmalion, coll. Chemins d'éternité.
- _____, 2001, *Le français, l'autre langue*, Paris, Imprimerie Nationale.
- _____, 2002, *Le Vin mystique et autres lieux spirituels de l'Islam*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes.
- _____, 2003, *Brise et attestation du réel*, Saint-Clément, Fata Morgana.
- _____, 2004, *Fils de la parole. Un poète d'Islam en Occident, Entretiens avec Gwendoline Jarczyk*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités.
- _____, 2007, *La Nuit de la Substance*, Saint-Clément, Fata Morgana.
- _____, 2007, *Fluidité de la mort*, Saint-Clément, Fata Morgana.

Les auteurs et auteures des contributions réunies dans cet ouvrage observent comment les procédés de l'ironie et de l'humour sont mobilisés par les écrivains francophones pour véhiculer une critique sociale. L'esclavage, la colonisation, les dictatures et la violence sont au nombre des thèmes abordés, formant le tableau d'une littérature du désenchantement. Les articles relèvent l'adoption d'une rhétorique qui accorde une grande place à l'ironie, à l'humour et aux jeux discursifs. Ce rapport ludique à la langue et au lecteur permettrait aux écrivains de tourner en ridicule certains discours sociaux, de subvertir l'ordre collectif et ainsi, de contrebalancer leur pessimisme face au monde.

Les articles convoquent un corpus d'œuvres varié, parcourant quatre aires géographiques (Afrique, Antilles, Proche-Orient et océan Indien), divers genres littéraires (roman, théâtre, poésie et essai), analysant des auteurs classiques (Aimé Césaire, Édouard Glissant et Cheikh Hamidou Kane) autant que des écrivains peu étudiés jusqu'à ce jour (Salah Stétié, Shenaz Patel et Éliane Kodjo).

VALERIA LILJESTHRÖM est doctorante en études littéraires à l'Université Laval (Québec). Ses recherches portent sur l'écriture de l'Histoire dans les romans de Tierno Monénembo, Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau. Elle a été chargée de cours à l'Université Laval et à l'Université nationale de La Plata (Argentine). Elle a codirigé l'ouvrage *Figuration du monde dans le roman francophone*.

YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ est doctorante en études littéraires à l'Université Laval (Québec), spécialisée dans le champ des littératures africaines et antillaises. Ses recherches portent sur l'écriture de la complexité dans les romans de l'auteur martiniquais Édouard Glissant et de l'auteur congolais V.Y. Mudimbe. Elle a été chargée de cours à l'Université Laval.

Aussi en version numérique

