

Sous la direction
d'AMÉLIE MICHEL

Intertextualités francophones

Sous la direction
d'AMÉLIE MICHEL

Intertextualités francophones

**CHAIRE DE RECHERCHE DU CANADA EN LITTÉRATURES
AFRICAINES ET FRANCOPHONIE**

RECHERCHES FRANCOPHONES N° 7

Intertextualités francophones

TEXTES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS PAR

AMÉLIE MICHEL



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 

Révision linguistique : Sandra Guimont

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : Diane Trottier

ISBN papier : 978-2-7637-5421-5

ISBN pdf : 9782763754222

© 2021 Presses de l'Université Laval

Tous droits réservés

Imprimé au Canada

Dépôt légal 4^e trimestre 2021

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	XI
Introduction	1
Amélie Michel	
1	
Intertexte biblique et religieux dans <i>Un dimanche au cachot</i> de Patrick Chamoiseau.....	9
Valeria Liljesthöm	
Introduction.....	10
Intertextualité, subversion et création	11
Conclusion	22
2	
«Se révéler à soi comme un étranger».....	25
Intertextualité et autobiographie intellectuelle dans <i>Le Scribe et son ombre</i> d'Abdelkébir Khatibi	
Yasmina Sévigny-Côté	
Introduction.....	26
Soi autobiographique et altérités intertextuelles.....	28
Khatibi lecteur	30
Khatibi objet de discours	32
Khatibi écrivain	34
Devenir «autre» par le dialogue.....	37
Jeu et mise en scène autobiographique.....	38
Dédoublément du métatexte.....	42
Collage autobiographique pour une personnalité mosaïque.....	45
Conclusion	47

3

Les jeux intertextuels dans <i>Balles d'or</i> de Guy Tirolien.....	51
Maëva Archimède	
Introduction.....	52
Présentation.....	53
Absorption et répulsion – quand l'intertexte finance sa propre subversion... ..	54
Dialogisme et carnivalesque – quand le jeu intertextuel amorce une réappropriation culturelle	57
Quand les transpositions activent le sens dramatique de l'histoire.....	60
Quand le travail intertextuel témoigne d'une « époque d'effritement et de renaissance culturels ».....	63
Conclusion	66

4

« Ils dialogueront avec le souffle de vie... »	69
Hybridité des formes et renouvellement du langage dans <i>Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)</i> de Werewere Liking	
Stéphanie Leclerc-Audet	
Introduction.....	70
L'hybridité transtextuelle et transculturelle	72
Entre le masculin et le féminin : polyphonie et « paléo-écriture » pour un nouveau langage	77
Conclusion	83

5

L'intertextualité comme vecteur d'étrangeté dans <i>Le Procès</i> de Franz Kafka et <i>Un temps de saison</i> de Marie Ndiaye.....	
87	
Anne-Sophie Boudreau	
Introduction.....	88
Résumés	90
Transposition sémiotique	92
Transformation de la caricature	95
Interversion de la posture du personnage	99
Conclusion	102

6

Prolégomènes à une critique de la raison coloniale	105
Cheikh Hamidou Kane, Paul Ricœur et Gabriel Marcel	
Nicolas Treiber	
Introduction.....	106
La situation existentielle du colonisé	108
La colonisation globalisée.....	111
Pour une éthique de la disponibilité.....	118
Conclusion	121

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 dans cet ouvrage ont été évalués par un comité scientifique constitué des professeurs Marie-Rose Abomo-Maurin (Université de Yaoundé 1), Zineb Ali-Benali (Université Paris 8), Florian Alix (Université Paris-Sorbonne), Bernadette Cailler (University of Florida), Mbaye Diouf (McGill University), Susanne Gehrmann (Humboldt Universität de Berlin), Kasereka Kavwahirehi (Université d'Ottawa), Fernando Lambert (Université Laval) et Françoise Simasotchi-Bronès (Université Paris 8).

Nous tenons à remercier les professeurs Olga Hel-Bongo et Justin Bisanswa pour leur confiance et leur soutien.

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines, dans le cadre du Prix d'auteurs pour l'édition savante, à l'aide de fonds provenant du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

-
1. Pour les premiers ouvrages de cette série, voir Laurence Boudreault et Katell Colin [dir.], 2006, *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, CIDEF-AFI; Olga Hel-Bongo et Morgan Faulkner [dir.], 2016, *Recherches francophones, n° 4. Roman francophone et modernité*, Paris, Riveneuve éditions; Maëva Archimède et Valeria Liljesthröm [dir.], 2017, *Recherches francophones, n° 5. Figuration du monde dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan; Valeria Liljesthröm et Yasmina Sévigny-Côté [dir.], 2019, *Recherches francophones, n° 6. Écritures francophones: ironie, humour et critique sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval.

INTRODUCTION

AMÉLIE MICHEL

Université Laval

Le présent ouvrage s'intéresse aux enjeux et aux formes de l'intertextualité dans les textes francophones. À partir d'un corpus varié, puisant dans les littératures africaine, antillaise, maghrébine et française, il s'agit de saisir le travail d'assimilation et de transformation, de reprise et de détournement qu'implique l'articulation du texte francophone avec des textes antérieurs ou des discours contemporains. Distincte d'une critique des « sources » et des « influences » qui, cherchant à « ramener l'inconnu au connu¹ », a souvent considéré les littératures francophones comme calques de modèles antérieurs, la perspective ici adoptée vise à faire ressortir la part créatrice et critique inhérente au travail intertextuel des écrivains.

La notion d'intertextualité, depuis sa première apparition en 1966 sous la plume de Julia Kristeva, a fait l'objet de réinterprétations et de remaniements successifs qui ont entraîné une dispersion de son sens². En effet, le terme a été utilisé dans des cadres théoriques divergents et parfois contradictoires, ayant été assumé tantôt par une théorie de la productivité textuelle, tantôt par une critique traditionnelle des sources; par une poétique centrée sur le texte ou par une esthétique de la réception³. L'intérêt des contributions rassemblées dans cet ouvrage est d'approfondir une perspective spécifique de l'intertextualité en analysant de façon détaillée les textes d'écrivains francophones tels que Cheikh Hamidou Kane, Guy Tirolien, Werewere Liking, Marie Ndiaye, Patrick Chamoiseau et Abdelkébir Khatibi. Les auteurs des articles prennent généralement

-
1. Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 25.
 2. Voir à ce propos l'article de Marc Angenot, « L'« intertextualité » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », dans *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189 (1983), p. 121-135. Se référer également à l'ouvrage de Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
 3. *Id.*

appui sur la définition de l'intertextualité proposée par Julia Kristeva dans l'étude qu'elle consacre au statut dialogique du mot chez Bakhtine⁴ : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁵ ». Cette définition leur permet de penser à la fois le caractère pluriel et composite des textes francophones, et le dialogue que les écrivains entretiennent avec la parole d'autrui.

La métaphore de la mosaïque illustre bien le « double mouvement de fragmentation et de rassemblement⁶ » à l'œuvre dans les textes francophones. En effet, ceux-ci se construisent au croisement de plusieurs textes, discours, savoirs, codes et langages, ce qui leur confère une dimension hétérogène et plurielle⁷. Comme le montrent les contributeurs de l'ouvrage, Kane, Tirolien, Liking, Ndiaye, Chamoiseau et Khatibi ont une conscience aiguë du vaste réseau de textes sur le fond duquel leur parole émerge et sont particulièrement sensibles aux discours stéréotypés qui circulent dans l'espace social. La trame de leurs textes se tisse de fils multiples, dont l'origine n'est pas toujours repérable : les voix de la Littérature, de l'Histoire et de la Religion se mêlent à des discours beaucoup plus diffus qui relèvent de l'idéologie, de la sagesse des nations (proverbes, lieux communs, clichés⁸), d'archétypes et de codes divers (linguistiques, rhétoriques, génériques⁹). Les écrivains dialoguent avec toutes ces voix et tous ces discours, dans une « tension jamais relâchée entre l'espace du texte et un ailleurs¹⁰ ». Dès lors, le texte connaît un éclatement qui se répercute à tous les niveaux : décloisonnement générique, démultiplication des voix et des points de vue, enchevêtrement des langues et des langages, rupture de la linéarité, juxtaposition de bribes de discours éparses¹¹. Par sa dimension dialogique et intertextuelle, il rompt avec

4. Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Points), 1978 [1969], p. 82-112.

5. *Ibid.*, p. 85.

6. Nous empruntons l'expression à Justin Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 2 (2005), p. 103.

7. *Ibid.* Voir notamment p. 103-105, 108 et 112-113.

8. *Ibid.*, p. 113.

9. Jacques Dubois, « Code, texte, métatexte », dans *Littérature*, n° 12 (1973), p. 4.

10. Justin Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *loc. cit.*, p. 112.

11. Pour un approfondissement de la question, se référer à l'article de Justin Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *loc. cit.*

toute énonciation monologique. Cela ne signifie pas que le sens du texte se noie dans la masse informe du déjà-dit ou du déjà-lu. Les auteurs des articles souhaitent plutôt réaffirmer que «l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens¹²». L'analyse des textes de Cheikh Hamidou Kane, Guy Tirolien, Werewere Liking, Marie Ndiaye, Patrick Chamoiseau et Abdelkébir Khatibi révèle, en effet, que les fragments de la parole d'autrui sont intégrés à un ensemble textuel cohérent et mis au service d'une réflexion sur l'altérité, le langage et le monde.

Les contributeurs du livre font voir que la reprise intertextuelle est orientée par l'intentionnalité du texte centreur et par le regard critique des écrivains. Selon eux, le travail d'appropriation de textes antérieurs – c'est-à-dire la sélection, le découpage, la mise en forme et l'enchaînement des citations, voire leur réécriture parodique et subversive – laisse entrevoir le degré de proximité ou de distance que l'écrivain entretient avec ces textes et avec la vision du monde qu'ils véhiculent. Dans l'article qu'elle consacre au roman *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau, Valeria Liljesthöm montre ainsi que la reprise ironique du discours religieux ayant servi à légitimer l'esclavage aux Antilles permet à Chamoiseau d'en dénoncer la portée idéologique et de s'en distancier. Pour sa part, Stéphanie Leclerc-Audet soutient que l'écrivaine Werewere Liking met en place dans son chant-roman une stratégie semblable de distanciation par rapport au discours afro-pessimiste, qu'elle convoque pour mieux le critiquer et le déconstruire.

À la lumière des articles, une constante ressort de la pratique intertextuelle de ces écrivains francophones : le refus de tout discours uni-voque et figé. Les contributeurs signalent en effet que l'ouverture des textes de Chamoiseau, Khatibi, Liking et Tirolien à des voix et à des écritures d'horizons divers vise à récuser l'idée d'un sens unique et à relativiser les discours de vérité. Que ceux-ci relèvent de la doctrine chrétienne, de l'idéologie coloniale et postcoloniale, de l'Histoire officielle ou encore des impératifs liés à l'écriture autobiographique – chez Khatibi, par exemple –, les écrivains aspirent à les déconstruire ou à cerner leurs limites afin de les dépasser. Cette critique fonctionne à l'intérieur d'une économie textuelle qui valorise le pluriel, le discontinu, le mouvant, et

12. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 262.

qui cherche à restituer la complexité du réel par une figuration hétérogène et nuancée. L'intertextualité semble donc constituer, pour ces auteurs, une stratégie d'écriture par laquelle ils peuvent communiquer leurs intentions et leur vision du monde de façon détournée.

Dans leurs articles respectifs, Valeria Liljesthröm et Yasmina Sévigny-Côté se penchent sur deux formes visibles et déclarées de l'intertextualité, à savoir la reprise ironique et la citation. Valeria Liljesthröm examine le fonctionnement de l'intertexte biblique et religieux dans *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau. À partir d'une analyse énonciative, elle montre que la reprise ironique ou parodique du discours religieux dans le roman revêt une visée critique et subversive. Selon elle, le travail intertextuel permet à Chamoiseau de mettre en évidence le caractère immuable et figé de ce discours, mais surtout de dénoncer les dérives idéologiques que lui a fait subir l'entreprise esclavagiste aux Antilles. En soulignant l'écart entre l'inhumanité de l'esclavage et le discours religieux invoqué pour le justifier, Chamoiseau critique « l'instrumentalisation de la doctrine chrétienne opérée par le discours colonial ». Liljesthröm montre également comment l'intertextualité biblique déborde la voix des personnages énonciateurs pour informer la structure romanesque. La réécriture de la *Genèse* proposée par Chamoiseau traduirait le refus d'une conception du monde fermée et manifesterait le pouvoir créateur de l'écrivain.

Yasmina Sévigny-Côté envisage le travail intertextuel à la lumière du projet d'écriture de soi d'Abdelkébir Khatibi dans son autobiographie intellectuelle *Le scribe et son ombre*. Selon elle, la pratique de la citation et du commentaire participe à un effort de constitution de soi. Conscient des limites de l'écriture autobiographique relativement à un « moi » insaisissable et fuyant, Khatibi met en place des stratégies discursives qui lui permettent de s'appréhender comme un étranger et de se dire de biais. Sévigny-Côté montre que l'insertion de textes d'origines variées, les jeux de mise en scène, la démultiplication des voix et des masques, l'entrelacement du texte et du métatexte génèrent un éclatement de la forme et révèlent différentes facettes de la personnalité de l'auteur Khatibi (lecteur, écrivain, critique, sociologue, intellectuel). Dès lors, la dimension intertextuelle et dialogique de l'œuvre sert la représentation que Khatibi cherche à donner de lui-même : celle d'une identité fluide et multiple.

Maëva Archimède et Stéphanie Leclerc-Audet analysent la façon dont les textes dialoguent avec des codes, des langages ou des héritages culturels. Archimède s'intéresse à la diversité des manifestations intertextuelles dans les poèmes du recueil *Balles d'or* de Guy Tirolien. Elle signale la reprise par le poète de nombreux textes, codes et discours étrangers, et étudie leurs modes d'intégration à plusieurs niveaux : paratextuel, thématique, formel et langagier. Ses analyses mettent en évidence la façon dont Guy Tirolien fait résonner sa parole à travers les discours convoqués, tout en faisant dialoguer ces discours entre eux. En annulant les écarts entre différents codes génériques, registres de langage et héritages culturels, le poète récuse les hiérarchies, « porte un témoignage sur l'évolution de sa société et prend part à la reconstruction culturelle et sociale amorcée par ses pairs ». Selon Archimède, le travail intertextuel renseigne à la fois sur la vision éthique et politique du poète, sur ses choix esthétiques et sur son positionnement dans le champ littéraire.

Stéphanie Leclerc-Audet étudie l'hybridité de l'œuvre *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)* de Werewere Liking. Elle situe l'œuvre au carrefour de plusieurs textes, voix, langages et cultures, et montre comment ces intertextes sont intégrés à une réflexion critique sur le devenir artistique et social de l'Afrique. Selon elle, l'originalité de l'écriture de Liking tient à un jeu avec les conventions romanesques, l'auteure empruntant certains procédés à d'autres modes d'expression comme le chant ou le journal intime. Ce faisant, affirme Leclerc-Audet, elle favorise l'émergence d'un langage nouveau qui aspirerait à « libérer l'Afrique de l'inertie et de l'assujettissement » et à dépasser « le discours afro-pessimiste véhiculé par l'Occident ». La démarche de création artistique thématisée dans l'œuvre serait ainsi liée à une entreprise de recréation du monde.

Enfin, ce sont des phénomènes de reprise tacites qui intéressent Anne-Sophie Boudreau et Nicolas Treiber ; leurs contributions respectives dévoilent des affinités intertextuelles et interdiscursives entre des textes dont la filiation n'est pas signalée. Ainsi, Anne-Sophie Boudreau s'interroge sur la présence en creux du roman *Le Procès* de Franz Kafka dans *Un temps de saison* de Marie Ndiaye. Les correspondances observées entre les deux textes peuvent, selon elle, être envisagées dans une perspective intertextuelle, dans la mesure où le second récit suppose à la fois une appropriation et un déplacement du récit premier. Boudreau montre comment certains motifs kafkaïens de l'angoisse existentielle, de

l'étrangeté ou de la parodie des conventions sociales se trouvent transposés dans le roman de Marie Ndiaye. Les variations relevées entre les trames narratives des deux récits comme le renversement de l'attitude du personnage envers la société amènent l'auteure à conclure que Ndiaye propose une « réappropriation contemporaine de la problématique initialement abordée par Kafka, soit celle de l'existence coupable ». L'intérêt de la lecture intertextuelle résiderait alors dans le surcroît de sens que la mise en relation confère aux textes.

Nicolas Treiber se penche quant à lui sur la réflexion philosophique qui traverse le roman *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, pour montrer qu'elle fait écho aux préoccupations de la scène intellectuelle parisienne des années 1950. Dans le contexte de l'après-guerre et de la mondialisation, des philosophes comme Paul Ricœur et Gabriel Marcel s'interrogent sur la place de l'homme dans un monde dominé par la rationalité scientifique, l'esprit d'abstraction et la pensée matérialiste. Comme le signale Treiber, cette problématique est centrale dans le roman de Kane, qui explore les conséquences de la domination culturelle et du rationalisme occidental sur le sujet colonisé, notamment l'acculturation, la perte de la foi et « l'exil occidental de l'âme ». Treiber relève ainsi des affinités interdiscursives entre les pensées de Ricœur, Marcel et Kane, et met en évidence la façon dont celles-ci se croisent et s'éclairent mutuellement. Ce faisant, l'article participe à reconstituer « un espace dialogique où se rencontrent les langages d'une époque qui remet en doute sa propre modernité ».

L'intertextualité joue donc plusieurs rôles dans les textes francophones étudiés. En premier lieu, elle permet aux écrivains de négocier leur place dans le champ discursif et de faire ressortir la singularité de leur prise de parole. Les articles de Yasmina Sévigny-Côté, Stéphanie Leclerc-Audet et Maëva Archimède laissent entrevoir la relation ambiguë que les écrivains francophones entretiennent avec les formes et les modèles issus de la tradition occidentale. Les auteurs des articles évoquent en effet la façon dont Khatibi, Liking et Tirolien se réapproprient, voire subvertissent, les formes traditionnelles de l'autobiographie, du roman et du poème dramatique afin d'exprimer une identité, une histoire et une culture passées sous silence par cette même tradition. Si l'intertextualité sert ici à critiquer et à dynamiser les modèles existants, elle peut aussi être envisagée comme une stratégie d'intégration du marché mondial de la littérature : en inscrivant explicitement ou implicitement leur œuvre dans la

filiation des « classiques » reconnus par l'institution littéraire, les écrivains peuvent chercher à acquérir prestige et légitimité.

En second lieu, l'intertextualité réfracte indirectement les intentions de l'auteur, dont la parole fusionne avec les discours convoqués ou s'en écarte, les reprend à son compte ou tente de les subvertir. La plupart des articles rassemblés dans cet ouvrage se montrent soucieux d'illustrer comment les intertextes sont intégrés dans le texte centreur, laissant un peu de côté les phénomènes de reprise inconsciente, les réminiscences et les traces diffuses d'autres textes. Mais comme le signale Anne-Sophie Boudreau, il s'avère difficile de déterminer avec certitude si les correspondances entre deux œuvres relèvent de la relation intertextuelle ou de la simple ressemblance lorsque les emprunts ne sont pas déclarés.

En troisième lieu, l'intertextualité illustre formellement le rejet d'une énonciation monologique et le refus de clore le sens. À la fois expression et commentaire du projet esthétique des écrivains, elle se révèle essentielle à la cohérence d'ensemble du texte. Cependant, comme l'ont noté plusieurs contributeurs du livre, le repérage de l'intertexte dépend en grande partie de la compétence du lecteur et certaines allusions à d'autres textes, codes ou discours risquent toujours de passer inaperçues.

Ces quelques considérations n'épuisent évidemment pas les fonctions qui peuvent être conférées à l'intertextualité, puisque le texte, en tant que système complexe et dynamique, déborde toute classification et toute théorie. Il convient dès lors de laisser la parole aux auteurs des articles et aux textes, pour voir comment s'opèrent les modalités d'insertion de l'intertexte à l'intérieur des romans et des poèmes. Dans la dialectique de chaque aire (texte, intertexte) s'opère le dialogisme de l'écriture. Autrement dit, les recouvrements, les successions ou les ruptures fonctionnelles entre texte et intertexte conditionnent, selon nous, la maîtrise et la compréhension de la textualité.

BIBLIOGRAPHIE

ANGENOT, Marc, « L'« intertextualité » : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », dans *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189 (1983), p. 121-135.

- BISANSWA, Justin, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 2 (2005), p. 99-114.
- BISANSWA, Justin, *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- DUBOIS, Jacques, « Code, texte, métatexte », dans *Littérature*, n° 12 (1973), p. 3-11.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue, le roman », dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Points), 1978 [1969], p. 82-112.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

INTERTEXTE BIBLIQUE ET RELIGIEUX DANS *UN DIMANCHE AU CACHOT* DE PATRICK CHAMOISEAU

VALERIA LILJESTHRÖM

Université Laval

Résumé : Dans *Un dimanche au cachot*, Patrick Chamoiseau plonge dans le passé esclavagiste martiniquais: il fictionnalise l'univers des plantations, tout en dévoilant les rouages du système et les discours qui l'ont légitimé. Parmi ces discours, celui de l'Église catholique occupe une place importante dans le roman. Cet article analyse les modalités d'intégration et de transformation des intertextes biblique et catholique dans l'œuvre. Nous voudrions montrer que Chamoiseau subvertit les hypotextes en procédant par la parodie, par l'ironie et, plus globalement, par la distanciation critique. C'est ainsi que se voit implicitement – et efficacement – dénoncée l'horreur de l'esclavage: par le surplus de sens que se voit attribuer le discours chrétien, lors de son insertion dans un contexte qui en viole systématiquement les principes et les valeurs. Enfin, Chamoiseau exploite l'intertexte génésique, en tant que conception du monde close et rigide, qui, dans son roman, apparaît comme un prototype à dépasser.

Abstract : In *Un dimanche au cachot*, Patrick Chamoiseau plunges into Martinique's slave-owning past: he fictionalizes the world of plantations, while revealing the workings of the system and the discourses that legitimized it. Among these discourses, that of the Catholic Church occupies an important place in the novel. This article analyzes the

modalities of integration and transformation of the biblical and Catholic intertexts in the novel. We would like to show that Chamoiseau subverts the hypotexts, proceeding by parody, irony and, more globally, by critical distancing. This is how the horror of slavery is implicitly—and effectively—denounced: by the extra meaning attributed to Christian discourse when it is inserted into a context that systematically violates its principles and values. Finally, Chamoiseau exploits the Genesis' intertext, as a closed and rigid conception of the world, which, in his novel, appears as a prototype to be surpassed.

Seul l'Adam mythique abondant avec sa première
parole un monde pas encore mis en question,
vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter
totalement cette orientation dialogique sur l'objet
avec la parole d'autrui.

Mikhaïl Bakhtine

INTRODUCTION

Le propre de tout discours, selon Mikhaïl Bakhtine, est son orientation dialogique. Pour lui, tout énoncé est issu du dialogue social, auquel il participe activement « comme sa continuation, sa réplique¹ ». Aussi le théoricien conçoit-il le discours du romancier comme « le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire² ». Cette conception dialogique du discours romanesque peut être repérée dans *Un dimanche au cachot*³ de Patrick Chamoiseau. En effet, par les multiples jeux intertextuels qui s'y déploient, le roman performe l'idée du texte, telle qu'elle est théorisée par Julia Kristeva,

-
1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de D. Olivier et préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 100.
 2. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 102.
 3. Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle DC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

comme une « mosaïque⁴ » de citations, de textes et de discours étrangers qu'il absorbe et qu'il transforme. Cet article va se concentrer sur les rapports intertextuels⁵ que le roman entretient avec la Bible et avec les discours religieux mis au service de l'entreprise esclavagiste pendant la période coloniale aux Antilles. Il s'agira de voir, à partir d'une analyse énonciative, de quelle manière sont intégrés les textes et les discours étrangers au discours du roman, et comment fonctionnent et se transforment ces intertextes dans leur nouveau contexte. Nous voudrions démontrer, suivant Laurent Jenny, que ce qui définit le travail intertextuel dans *Un dimanche au cachot*, c'est le regard critique de l'écrivain⁶. Il donne lieu à une réécriture subversive des hypotextes⁷ en procédant notamment par la parodie et par l'ironie. Nous nous questionnerons enfin sur la possibilité de lire ce roman comme une sorte de réécriture de la Genèse biblique, par la création d'un nouveau commencement et d'un nouvel ordre du monde régi par les principes d'ouverture et d'instabilité.

INTERTEXTUALITÉ, SUBVERSION ET CRÉATION

De par sa structure narrative, *Un dimanche au cachot* se construit comme un grand palimpseste⁸ : une superposition et une imbrication d'histoires, de personnages, de temporalités, de significations et de discours. Le roman narre l'histoire de Caroline, enfant maltraitée, prise en charge par une organisation consacrée à la protection des enfants, nommée « La Sainte Famille », qui occupe les installations d'une ancienne Habitation esclavagiste en Martinique. Anéantie par un passé douloureux, Caroline s'enferme dans la ruine d'un cachot. Pour la sortir de là, le personnage-narrateur-Patrick Chamoiseau invente une histoire qui retrace l'Histoire

-
4. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.
 5. Nous entendons le phénomène de l'intertextualité, à l'instar de Laurent Jenny, comme celui d'un « texte absorbant une multiplicité de textes [et de discours] tout en restant centré par un sens » (Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 267).
 6. Laurent Jenny affirme que le regard intertextuel est essentiellement critique (Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 260).
 7. Pour les notions d'hypotexte et d'hypertexte, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
 8. Au sujet d'*Un dimanche au cachot* comme palimpseste, se référer à Bernadette Cailler, « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture d'*Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau », *Œuvres et critiques*, vol. 36, n° 2, 2011, p. 57-66.

des Antilles et qui permet à l'enfant de redonner un sens positif à sa vie. C'est l'histoire de L'Oubliée, esclave dans une plantation de canne à sucre et enfermée, elle aussi, dans un cachot. Ce retour dans le passé permet au narrateur-conteur de plonger dans l'univers colonial antillais et de mettre en évidence les rouages du système esclavagiste et les discours qui l'ont servi et légitimé. À la tête de ces discours se trouvent ceux de la Bible et de l'Église catholique⁹.

Ces discours sont intégrés au roman, dans la plupart des cas, par la voix des personnages, elle-même prise en charge par le narrateur dans un énoncé polyphonique¹⁰. L'énoncé du roman, à travers le dire des personnages énonciateurs, présente un univers qui semble régi par la loi divine ou, du moins, qui paraît s'y conformer. Cet univers est celui de l'Habitation Gaschette, plantation de canne à sucre en Martinique, propriété du « Maître », européen et blanc, où travaillent des centaines d'esclaves, principalement créoles et africains, noirs. Dans la société du texte, l'importance de la religion et de l'Église catholique est indiquée par la présence des messes, des rites et des symboles catholiques, par l'intervention du personnage de l'Abbé, mais surtout par les discours du Maître et des esclaves qui incorporent et reproduisent le discours biblique et liturgique. Comme on le verra dans les deux premiers passages analysés ci-après, c'est en citant la Bible que le Maître présente ses possessions à son visiteur français, Victor Schœlcher, et c'est par la référence à Dieu et à l'institution de l'Église que L'Oubliée conçoit le fonctionnement de la plantation. Le

9. Signalons que l'univers esclavagiste du roman s'appuie aussi très fortement sur le discours ethnologique de l'époque. Celui-ci conforte les stéréotypes sur le Noir que l'interprétation catholique de la malédiction de Cham a véhiculés – malédiction avec laquelle Chamoiseau s'amuse en s'auto-désignant « oiseau de Cham ». Pour une critique de l'interprétation de la malédiction de Cham, voir Valentin-Yves Mudimbe, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris/Montréal, Présence Africaine/Humanitas, 1994, p. 180-185.

10. Nous faisons ici référence à la « théorie polyphonique de l'énonciation » telle qu'elle est définie par Oswald Ducrot dans *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. Ducrot distingue les notions de « locuteur » et d'« énonciateur » : le locuteur est « un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable » (p. 193). Les énonciateurs sont « ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. [...] Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur » (p. 204-205).

discours religieux fonctionne ainsi, dans l'univers « plantationnaire¹¹ » du roman, comme une idéologie. Celle-ci permet au groupe social de se donner une représentation de lui-même, de l'Histoire et du monde, mais elle fonctionne aussi, dans le texte, comme un moyen de régulation et de justification de l'ordre établi, opérant par ce fait même une distorsion de la réalité. Ces trois fonctions de l'idéologie, qui correspondent aux trois acceptions du terme d'après Paul Ricœur¹², sont mises en évidence, dans le roman, par une habile gestion de l'intertexte.

Dans ce premier exemple, Chamoiseau présente le point de vue du Maître :

Il lance un geste pour présenter ses terres, ses nègres, ses bêtes, sa belle ouvrage de défricheur tellement conforme à ce que dit notre Seigneur, *la Genèse*, 1.28, soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la, soumettez les poissons de la mer, et les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur terre!... (DC, 69-70. Souligné dans le texte.)

On perçoit ici, par l'énonciation ironique du narrateur, que si le Maître, en s'appuyant sur la citation du verset de la Bible, se montre « bon chrétien » garant de la loi divine sur Terre, l'intertexte devient brutal par le nouveau contexte énonciatif où il s'insère et par la reformulation dont il fait l'objet. D'une part, l'énoncé présente une société divisée en deux catégories : celle où se situe le Maître, propriétaire de « tout ce qui remue sur terre », et celle des « nègres », ravalés au rang de « bêtes ». Le pouvoir du premier s'exprime à travers la succession d'adjectifs possessifs, les verbes avec lesquels il décrit ses gestes – remplir, soumettre, dominer –, ainsi que l'accumulation des lieux sur lesquels, comme Dieu, il « se doit » d'exercer son pouvoir : le ciel, la mer et la terre. La dépossession des esclaves est signifiée, en revanche, par leur réification. Réduits à l'état de biens meubles et à l'état d'objets de discours, les esclaves sont sans voix dans l'énoncé, tandis que le discours du Maître prend presque toute la place. L'injustice et l'aberration de la colonisation sont ainsi exprimées à travers cette distribution des rôles discursifs et se voient justifiées, en apparence, par la caution biblique. C'est pourquoi le narrateur se

11. Chamoiseau établit explicitement le parallèle entre les plantations et les camps de concentration en se référant, dans *Écrire en pays dominé*, aux « plantations concentrationnaires » (Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 239).

12. Paul Ricœur, « Science et idéologie », *Revue philosophique de Louvain. Quatrième série*, tome 72, n° 14, 1974, p. 331-338.

désolidarise de l'énoncé du personnage moyennant une distanciation ironique.

Pour qu'il y ait ironie, affirme Oswald Ducrot, « il faut que toute marque de rapport disparaisse, il faut "faire comme si" ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même¹³ ». Aussi, dans le passage analysé, le narrateur fait-il passer pour siennes, à travers le discours indirect libre, les paroles du Maître. Mais il s'en distancie par la reformulation caricaturale du verset biblique sur lequel s'appuie le Maître pour justifier l'état du monde. Chamoiseau critique ainsi l'instrumentalisation de la doctrine chrétienne opérée par le discours colonial en mettant en scène un univers de déshumanisation de l'homme par l'homme où tout s'explique, paradoxalement, par la loi divine. C'est ce qui fera dire à l'esclave Sechou que « cet endroit était une fatalité dans l'ordre juste du dieu juste » (DC, 63), où la répétition apparemment naïve du mot « juste » souligne, au contraire, par l'énonciation, l'injustice de cet espace oublié de Dieu, mais dont les préceptes – devenus idéologie – restent toutefois, pour les personnages, les principes régisseurs du monde.

La justification divine de l'ordre établi faite par les colons, afin de légitimer leur domination et d'empêcher toute contestation du système esclavagiste, est exhibée dans le texte de façon ostentatoire. Cela permet de faire émerger, par le contraste entre le discours chrétien et les conditions de vie figurées par le narrateur, la distorsion et la « déformation par *renversement*¹⁴ » opérées par l'idéologie. Comme l'explique Ricœur, l'idéologie fait en sorte que « le processus de vie réelle, cesse d'être la base pour être remplacé par ce que les hommes disent, s'imaginent, se représentent. L'idéologie est cette méprise qui nous fait prendre l'image pour le réel, le reflet pour l'original¹⁵ ». Ainsi, tel qu'on le perçoit dans la remarque de Sechou, l'« image » véhiculée par l'idéologie régit l'interprétation du réel, puisque l'esclave ne conçoit pas l'injustice de Dieu. Mais l'énonciation montre, au contraire, un discours religieux devenu dérisoire dans le contexte du roman, où l'exagération de la piété du Maître et la surabondance de références chrétiennes ne rendent que plus abominables le racisme et les gestes inhumains qu'elles tentent de justifier.

13. Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 210.

14. Paul Ricœur, *loc. cit.*, p. 336.

15. *Ibid.*, p. 337.

L'écart qui s'établit entre le discours, d'une part, et le « réel » de la société du texte, d'autre part, est bien représenté dans un passage où L'Oubliée s'exprime à propos du dimanche. L'extrait analysé ci-après succède immédiatement, dans le roman, à la description d'une journée type dans la vie des esclaves. L'univers de l'Habitation y est figuré comme un « immuable moulin des jours » (DC, 48), comme une « roue fixe » qui « ne bouge pas, ne bouge jamais, sauf peut-être par un débrailé des douleurs habituelles » (DC, 49), ou bien par la bénédiction du dimanche :

dimanche c'est la joie! L'Oubliée connaît cette infime distorsion : dimanche c'est une **bénédiction** (tout autant que la pluie) donnée par le **dieu** de l'**abbé** et sa **miséricorde**. Le dimanche long va du samedi minuit au lendemain minuit. Le dimanche court c'est comme **dieu** veut... [...]

Yeux clos, L'Oubliée écoute anxieuse : *Oui, Jésus-Marie, on dirait un dimanche...* La corne a sonné mais il n'y aura peut-être pas le sifflet de la semaine. C'est peut-être l'**église** lointaine qui va nommer le jour. La corne du dimanche dit : *Préparez-votre-corps*, mais ne dit pas à quoi. Ça peut être léger, ça peut être très lourd, et la **délivrance** en bout d'après-midi demeure imprévisible. [...] Même grand dimanche c'est pas solide : ça peut prendre disparaître de n'importe quelle manière, mais le fixe est moins fixe... (DC, 50-51. Nous soulignons.)

Il émerge de ce passage la même image d'une société régie par une sorte d'engrenage inaltérable et par le bon vouloir du « dieu de l'abbé ». Soit c'est la corne, soit c'est le sifflet, soit c'est l'église qui commande ; mais rien, et surtout pas le temps, n'est contrôlé par l'esclave. Comme le montre le narrateur par l'énonciation, ce monde immobile se définit par le travail accablant, la douleur du corps et l'absence de l'esprit. Puisque, tel que l'annonce la corne, l'esclave doit « préparer-[son]-corps » : sa raison est à proscrire (il est réduit à exécuter des ordres) et son vouloir n'a pas de place.

Le narrateur présente donc, *a priori*, une société commandée par les préceptes de l'Église catholique et par la foi chrétienne, observant la sainteté du dimanche – « dimanche c'est une bénédiction [...] donnée par le dieu de l'abbé et sa miséricorde » –, jour consacré au repos et au culte. Pourtant, la distinction entre le « dimanche long » et le « dimanche court » laisse comprendre que rien n'est « solide », même pas la Parole divine, relativement aux besoins du système de production et du Maître. Cela

instaure donc une ambivalence par rapport à la figure du dieu dans cette Habitation.

Le vocabulaire biblique, répété de façon insistante par la voix de L'Oubliée, montre que c'est toujours à partir des références religieuses inculquées par les colons que les esclaves conçoivent le réel, mais il sert surtout à souligner l'atrocité de la vie dans la plantation. En effet, la « bénédiction », la « miséricorde » et la « délivrance » de Dieu sont invoquées par L'Oubliée comme salvation relativement aux corvées de la vie quotidienne. Et c'est encore par des termes bibliques comme « enfer » (DC, 82, 84) et « damnation » (DC, 153) qu'il sera fait référence, dans le roman, à la vie dans l'Habitation. En ce sens, Chamoiseau joue avec l'intertexte religieux afin de signifier, par le contraste entre le discours et les « faits » de l'Histoire, l'insignifiance de cette Parole dans l'univers esclavagiste.

La stérilité du discours biblique doit néanmoins être comprise en regard de sa fonctionnalité dans l'économie du roman et non pas comme une critique des Saintes Écritures par l'auteur. En effet, c'est justement parce que le roman accorde, implicitement, une valeur positive à la parole christique que la désapprobation de sa manipulation est forte. De la même manière, le parallélisme établi dans le texte entre le Maître et un dieu ne serait pas aussi obscène s'il n'était pas évident qu'il y a, dans *Un dimanche au cachot*, un respect profond pour les croyances spirituelles. Le fait que le Maître soit décrit comme une « puissance totale », une « prépotence » (DC, 66), une « toute-puissance » (DC, 305) et, tout simplement, comme « un dieu car il détient de manière absolue le pouvoir de vie et de mort sur ces centaines de créatures » (DC, 195-196) sert non pas à désacraliser la figure de Dieu mais, au contraire, à exprimer la démesure indicible des abus du système esclavagiste. Ceci est particulièrement frappant dans l'épisode de l'« immaculée conception » de L'Oubliée.

La réécriture parodique du récit de l'Immaculée Conception de la Vierge succède, elle aussi, à la description de la routine des esclaves dans la plantation. En ce sens, elle renchérit sur l'immobilité de l'univers esclavagiste en présentant un événement qui, malgré son caractère miraculeux, ne parvient pas à bouleverser l'ordre (matériel) des choses. Chamoiseau récupère cet épisode biblique et le réinvente, mettant de l'avant la vision naïve de L'Oubliée, avec un ton léger, voire comique, ponctué d'expressions populaires, de traits d'oralité et de détails prosaïques qui parodient

le miracle divin et visent à dénoncer, encore une fois, la monstruosité de l'esclavage.

Elle se trouvait au bourg avec un billet de permission du Maître qui lui donnait trois heures. [...] L'Oubliée s'en fut rôder au portail de la messe. Entendre la célébration parmi les êtres humains lui donnait la sensation qu'enfin le dieu pouvait la voir. Et c'est là, sur le bord de l'église, parmi les vraies gens, qu'elle avait éprouvé un subit mal au cœur. Elle n'avait pas d'homme. Son sang du mois était déjà passé. Mais elle *décida* ce qui lui arrivait. *Je suis prise!*

Elle le décida flap. Pas besoin de chercher un miracle de la sainte Trinité pour en expliquer le pourquoi du qui ça. Dans cette sorte d'ici-là on pouvait s'inventer les miracles. On pouvait les porter dans sa tête. Avec ou sans miracle, rien ne touchait à la roue muette des jours et à sa légère distorsion du dimanche. Le compte de la déveine était donné d'un coup, à fond, sans graisse. Avec miracle ou sans, on pouvait s'imaginer ce qu'on avait envie. C'est pourquoi de suite elle eut un ventre de neuf mois approchant. (DC, 52. Souligné dans le texte.)

Le sacré du miracle de l'hypotexte est remplacé par un fantastique païen qui met en scène un monde carnavalesque où l'ordre « officiel » est, d'une certaine façon, subverti. Contestant cet univers esclavagiste, où les « oubliés » de Dieu sont des sous-hommes qui ne décident rien et sont soumis à la volonté d'un Maître omnipotent, L'Oubliée « décide » par elle-même, sans besoin de la permission du Maître ou de la grâce de Dieu, sa conception miraculeuse. Le pouvoir décisionnel de L'Oubliée est souligné par les italiques du verbe « décider », ainsi que par la rapidité et la simplicité avec laquelle elle « s'invente son miracle » et présente, en un « flap », un ventre de « neuf mois approchant ». Pourtant, l'insistance du narrateur sur le caractère imaginaire de l'événement que vit L'Oubliée – « on pouvait s'inventer les miracles », « [o]n pouvait les porter dans sa tête », « on pouvait s'imaginer » – déplace la force du personnage et du récit dans le domaine de l'imaginaire, contrairement à ce qui se passe dans la Bible. Dans le Texte saint, l'incroyable de l'événement n'enlève rien à la véracité de la Conception, bien au contraire : le caractère miraculeux des faits est ce qui les rend puissants et probants. En ce sens, si dans l'hypotexte biblique le miracle opère un changement majeur sur le monde et garantit (ou corrobore) la puissance absolue de celui qui le produit, donc de Dieu, l'hypertexte met en scène un univers inconcevable,

où même les miracles seraient impuissants (« pas besoin de chercher un miracle », « [a]vec ou sans miracle », « [a]vec miracle ou sans ») face à la « roue muette des jours ». Pourtant, résistant à l'anéantissement, L'Oubliée s'affirme en exerçant le seul pouvoir (souligné par la répétition de « on pouvait ») qui lui reste : celui d'imaginer. La parodie de l'épisode biblique établit ainsi un jeu de ressemblances et d'écarts entre l'hypotexte et l'hypertexte grâce auquel l'esclave se voit agrandie : dépossédée de tout pouvoir matériel face à un ordre esclavagiste tout-puissant qui la nie, l'esclave réussit quand même à exister et à transformer cet ordre, ne serait-ce que dans ses rêves. C'est pourquoi le comique de cet extrait peut être rapproché du rire carnavalesque qui, comme l'affirme Julia Kristeva, « n'est pas simplement parodique ; il n'est pas plus comique que tragique ; il est les deux à la fois, il est si l'on veut *sérieux*¹⁶ ».

La réécriture de l'épisode biblique permet également à l'écrivain de tirer profit du rapprochement établi entre L'Oubliée et la Vierge Marie pour accentuer la grandeur de l'esclave. En effet, par sa conception miraculeuse, L'Oubliée incarne une figure virginale dont la naïveté renforce la pureté. Mais cette virginité est d'autant plus polémique qu'il s'agit d'une enfant violée par l'ancien Maître de l'Habitation qui, de surcroît, était son père. En attribuant, malgré tout, le rôle de la Vierge à L'Oubliée, l'écrivain l'érige à l'un des statuts les plus hauts de la symbolique chrétienne et redéfinit, par ce même geste, les critères moraux pour juger de la « pureté ». Signalons, en outre, que le parallélisme établi entre les deux récits par le procédé intertextuel investit l'héroïne chamoisienne d'une sainteté qui va accroître l'atrocité du récit postérieur du viol. L'épisode de « l'immaculée conception », dont le message et le sens d'origine sont virtuellement présents dans le processus intertextuel¹⁷, fonctionne donc, à l'intérieur du roman, comme une mise en abîme prospective grâce à laquelle l'écrivain parvient à signifier, de manière symbolique, l'indicible de l'esclavage. L'association constante que le roman établit entre le Maître et un dieu, et de ce fait, la relecture blasphématoire qu'il autorise du récit biblique en question, donne lieu à une critique acerbe des abus de pouvoir tolérés et encouragés par l'institution de l'esclavage. Il dénonce, par le

16. Julia Kristeva, *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 162.

17. Laurent Jenny affirme que l'écriture intertextuelle provoque l'éclatement de la linéarité du texte puisque, en lisant l'hypertexte, « [l]e texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer » (Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *loc. cit.*, p. 266).

viol de la « vierge » chamoisienne, la démesure et la monstruosité du pouvoir inhumain (dans tous les sens du terme) des maîtres esclavagistes¹⁸.

Cependant, l'horreur et le désespoir d'un monde sur lequel personne ne semble avoir de prise permettent à l'écrivain de rendre encore plus grandiose le triomphe de l'humain sur le « déshumain », ainsi que le suggère le titre sous lequel il a regroupé *Un dimanche au cachot* et *L'esclave vieil homme et le molosse*¹⁹ : *Le déshumain grandiose*²⁰. En effet, par la résurrection symbolique de ses héroïnes (L'Oubliée et Caroline) à la fin du roman, Chamoiseau met en branle l'immobilité d'une « roue fixe » devenue caduque et ouvre à un nouveau point de départ pour l'Histoire. L'« ordonnance immuable » (DC, 261) de laquelle avait cru hériter le Maître se voit déconstruite par la « rouille », les « toiles d'araignée » et les « poux-bois » (DC, 152) qui servent d'assise à l'Habitation. La caducité du système esclavagiste est signifiée par la progressive déchéance du Maître et par sa perte de contrôle sur un monde qui « s'était brisé » (DC, 315), mais elle est aussi symbolisée par la structure romanesque.

S'appuyant encore une fois sur l'intertexte biblique et plus précisément sur la Genèse en tant que mythe des origines, l'écrivain se questionne sur cette « structure structurante²¹ » dont il souligne la clôture, en proposant (et en créant) un nouvel ordre du monde. En effet, dans la Genèse, Dieu

18. Le rapprochement entre L'Oubliée et la Vierge, d'une part, et entre le Maître et un dieu, d'autre part, est établi à d'autres reprises. Dans les sections « Confusion » et « Inconnaissance », c'est par le regard de L'Oubliée sur soi, ainsi que par le regard du Maître, que l'esclave est associée à la Vierge : « J'imité la pose de la belle Marie Sainte, et je me tiens comme ça, traversée par toutes les bonnes paroles [...] » (DC, 249) ; « Le Maître est étonné car il la sent infiniment vivante, pas avachie mais postée contre la paroi du fond, droite, comme une vierge de chapelle. » (DC, 265) Pour ce qui est du rapprochement entre le Maître et un dieu, citons ce passage de la section « Abîmes », où Chamoiseau résume de manière exemplaire l'indicible du rapport maître-esclave : « [L'Oubliée] le reçut toujours comme on reçoit dans un même vrac un dieu, un diable, un coup et une caresse, un amour un amant un bourreau et un père... » (DC, 275) La réunion des contraires les plus inconciliables, soulignée par l'adjonction finale de syntagmes sans virgules, signifie avec une discrète éloquence, laissant les jugements de valeur au lecteur, l'antinaturel, le monstrueux, l'impossible, l'inimaginable.

19. Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

20. Patrick Chamoiseau, *Le déshumain grandiose*, coffret deux volumes (*L'esclave vieil homme et le molosse*, *Un dimanche au cachot*) et une postface *De la mémoire obscure à la mémoire grandiose*, Paris, Gallimard (Folio), 2010.

21. Pierre Bourdieu utilise cette expression pour signifier le « principe de structuration du monde » du mythe. (Pierre Bourdieu, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, vol. 12, n° 3, juillet-septembre 1971, p. 297).

créé le monde en six jours et, le septième, il se repose de toute l'œuvre réalisée. Il sanctifie ce jour de repos et ce chiffre reste, tout au long des Écritures, fortement symbolique²². Chamoiseau structure son roman, comme il l'avait déjà fait dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, en sept « cadences » qui reprennent la symbolique des jours de la Création, mais avec une variation : plutôt qu'en sept jours, Chamoiseau divise le texte en moments d'une journée, interminable par sa circularité. Ces moments s'intitulent : *Incommencements*, *En-bon-matin*, *En-midi*, *Après-midi*, *Au-soir*, *En-nuit* et *Recommencements*. Le jour choisi pour situer l'action du roman est le dimanche, mais l'auteur donne à ce jour de repos une tout autre connotation que celle du texte biblique. Dans le roman, si le dimanche est un jour de repos par rapport aux activités de la semaine, il est néanmoins un jour qui oblige à la création. Comme l'affirme le narrateur, « [e]n semaine, on dispose des compulsions que le capitalisme occidental nous a mises dans les os. Mais le dimanche, l'intensité des pubs et des centres commerciaux s'atténue quelque peu. On est alors victime d'un refoulé d'humanité qui vous plante en béance » (DC, 21). La semaine est ainsi associée à la routine, aux activités mécaniques et « compulsives », et donc par essence non créatives, alors que le dimanche, par opposition, oblige à un travail qui est ici celui d'une confrontation avec soi-même, celui d'un moment de recherche, de problématisation, d'invention, de changement. C'est le dimanche que l'écrivain écrit ses romans, qu'adviennent les grandes révolutions²³, c'est donc le dimanche qu'a lieu la création. Ainsi, la symbolique biblique du jour de repos se voit modifiée et subvertie, ce qui permet par ailleurs à l'écrivain de dresser une critique sur la société de consommation actuelle.

La reprise de la structure génésique donne également lieu à une distanciation critique vis-à-vis d'une conception du monde fermée, fixe et immuable. En effet, si dans la Genèse la Création est présentée comme achevée au septième jour, dans *Un dimanche au cachot* elle a lieu le septième jour et apparaît comme toujours à faire, à recommencer,

22. Pour ne citer que quelques exemples de la Bible : c'est au septième jour qu'a lieu le Déluge, la période de « purification » de la femme dure sept jours, celui qui tue Caïn sept fois sera puni, sept est le nombre de dons du Saint-Esprit, ainsi que le nombre de sacrements dans la religion catholique.

23. Selon le narrateur, « défaire les murs, ouvrir le monde relève du dimanche ». Ainsi, « décrète »-t-il, « William Faulkner fut tout un dimanche visionnaire du vieux Sud » et ce fut aussi « un dimanche que Rosa Parks refusa de se lever dans ce bus d'Alabama » (DC, 28).

inépuisable, tel que le suggèrent les « Incommencements » et les « Recomencements » qui structurent le dimanche du roman. Ainsi, Chamoiseau absorbe ces éléments structurants de la Genèse et les transforme de telle façon qu'ils deviennent structurants pour un nouveau texte, régi par un tout autre sens. Cela provoque en retour une nouvelle lecture de l'hypotexte puisque, en l'opposant à sa propre création, l'écrivain signale la finitude et la fermeture de la Genèse dans une volonté de dépassement. Ce faisant, la critique du roman vise essentiellement la rigidité d'une conception du monde susceptible d'instaurer un ordre comme celui de la société esclavagiste du texte. Elle met en garde, par le même geste, contre « l'intolérance » des idéologies dont parle Ricœur :

L'intolérable commence lorsque la nouveauté menace gravement la possibilité pour le groupe de se re-connaître, de se re-trouver. [...] L'idéologie est à la fois effet d'usure et résistance à l'usure. Ce paradoxe est inscrit dans la fonction initiale de l'idéologie qui est de perpétuer un acte fondateur initial sur le mode de la « représentation ». C'est pourquoi l'idéologie est à la fois interprétation du réel et obturation du possible. Toute interprétation se produit dans un champ limité; mais l'idéologie opère un rétrécissement de champ par rapport à l'événement. C'est en ce sens qu'on peut parler de clôture idéologique. Voire d'aveuglement idéologique²⁴.

Ainsi, le dialogue intertextuel que le roman entretient avec le discours biblique, en tant que Parole porteuse d'une vérité unique et éternelle, permet à l'écrivain de dénoncer le fait que la même logique a servi, pendant la période coloniale, à imposer comme prétendument universelles une conception du monde, une culture et une religion occidentales. Autrement dit, pour reprendre les mots de l'auteur,

les États occidentaux [...] avaient déployé, sur la diversité originelle de leur espace, les centralisations de l'Unicité. Ils avaient écrasé des langues au profit d'une langue. Ils avaient étouffé des cultures au profit d'une culture. Ils avaient enterré des histoires sous la fiction d'une Histoire, les dieux sous un Dieu, et cætera²⁵...

Aussi, contre l'Unicité, Chamoiseau propose-t-il la pluralité, dont témoigne entre autres la désignation provocatrice « du dieu » chrétien, ou

24. Paul Ricœur, *loc. cit.*, p. 334.

25. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 27.

« dieu de l'abbé », par la minuscule²⁶. Contre l'unicité des voix, le romancier fait place aux autres discours. Mais il opère en les mettant au service de son propos : il les cerne et les enferme dans son propre discours, toujours plus puissant et conservant « le *leadership* du sens²⁷ ».

En effet, dans le nouvel ordre créé par le roman, aucun dieu n'est érigé sur un piédestal, sauf peut-être l'écrivain qui, en tant que créateur ayant le pouvoir de fonder, par la force du verbe, un ordre nouveau pour le monde, se place dans une position de toute-puissance.

Dans son désarroi, son obscur – dit Chamoiseau-Lecteur à Chamoiseau-Écrivain –, tu as esquissé [...] un monde, un autre monde, dans lequel [Caroline] s'est mise en mouvement. [...] Et cette lumière narrative [...] avait tout éclairé au plus éperdu d'elle. Raconter c'est éclairer. Tu as de nouveau [comme Dieu dans la *Genèse*] éclairé le monde. (DC, 331)

Cette position de c(C)réateur se traduit d'ailleurs par les multiples fonctions que Chamoiseau accorde à son personnage. Il est éducateur, donc le héros du roman qui réussit à sortir Caroline du cachot, mais il est aussi et surtout l'écrivain qui se montre en train d'écrire le roman que nous lisons, le lecteur et le critique de son texte, et encore le théoricien de la littérature. Ainsi, performant par l'écriture sa propre conception du roman et incluant en son sein les instances de production et de consécration du texte littéraire, l'œuvre s'affirme comme modèle et comme archétype du roman, autosuffisante, dans une volonté de dépassement dont la réécriture critique de la *Genèse* est probablement l'exemple le plus frappant.

CONCLUSION

L'intertextualité dans *Un dimanche au cachot* peut être considérée, en définitive, comme un élément structurant du roman, dont le principe et le fonctionnement s'accordent avec le sens et les symboliques principales de l'œuvre. Car l'intertextualité, souligne Laurent Jenny, symbolise le « [r]ejet définitif du point final qui pourrait clore le sens et figer la

26. La majuscule est seulement utilisée pour référer au Dieu chrétien lorsque le narrateur (locuteur) cite l'énoncé du visiteur (DC, 304-305).

27. Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 262.

forme²⁸ ». L'exploitation que fait Chamoiseau de l'intertexte chrétien lui permet de relativiser la force séculaire de ce discours, mais surtout de mettre en évidence, à travers l'exemple de la colonisation, les conséquences néfastes que peut entraîner une mauvaise utilisation idéologique de celui-ci. L'intertextualité s'avère donc la meilleure arme de combat pour le « Guerrier de l'imaginaire », puisqu'elle lui permet de (com)battre le discours et l'idéologie qui se posent comme dominants, en utilisant leurs propres mots et en dévoilant leur caducité dans un monde que Chamoiseau inscrit sous le signe du multiple et du pluriel.

La structuration génésique redéfinie dans le roman invite à lire l'œuvre comme une réécriture biblique, comme une création imaginaire qui, par le jeu intertextuel, modifie les rapports de force ayant régi, jusqu'à présent, l'ordre du monde. De la même façon que l'association de la Sainte Famille, où est hébergée Caroline, est construite sur les bases de l'ancienne Habitation esclavagiste, *Un dimanche au cachot* construit, en s'appuyant sur le passé – c'est-à-dire sur les textes qui l'ont précédé – un nouveau récit des origines ou un nouveau point de départ pour les Antillais. Celui-ci est basé sur l'assomption de leur douloureuse Histoire, mais invite à construire – donc à créer – leur avenir, tel que l'écrivain le fait dans son roman. À savoir, de façon critique, non pas en inversant les rapports de force, mais en créant de nouvelles modalités d'échange, de manière originale et autonome.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de D. Olivier et préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].
- BOURDIEU, Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, vol. 12, n° 3, juillet-septembre 1971, p. 295-334.
- CAILLER, Bernadette, « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture d'*Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau », *Œuvres et critiques*, vol. 36, n° 2, 2011, p. 57-66.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

28. Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 280.

- CHAMOISEAU, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [2007].
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MUDIMBE, Valentin-Yves, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris/Montréal, Présence Africaine/Humanitas, 1994.
- RICCEUR, Paul, « Science et idéologie », *Revue philosophique de Louvain. Quatrième série*, tome 72, n° 14, 1974, p. 328-356.

« SE RÉVÉLER À SOI COMME UN ÉTRANGER »

Intertextualité et autobiographie intellectuelle dans *Le Scribe et son ombre* d'Abdelkébir Khatibi¹

YASMINA SÉVIGNY-CÔTÉ

Université Laval

Résumé : Prenant pour cas de figure *Le scribe et son ombre* d'Abdelkébir Khatibi, cet article se propose d'observer comment l'intertextualité – soit l'absorption et la transformation de textes autres par une œuvre – peut participer au projet d'écriture de soi que suppose le genre de l'autobiographie intellectuelle. L'analyse dégage d'abord la spécificité du projet autobiographique de Khatibi, conçu comme un « exercice d'altérité ». Dès lors, la pratique de la citation permet à l'auteur de parler de lui-même en réponse et à travers la parole de l'Autre. Il se décrit à partir d'une diversité de points de vue et l'autobiographie prend la forme d'un collage, d'une tresse de multiples voix qui entrent en dialogue. Nous espérons ainsi montrer comment l'intertextualité et le dialogisme génèrent l'éclatement de la forme de l'œuvre et répondent

1. Toute ma reconnaissance va au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son soutien et pour m'avoir donné les moyens de réaliser cette recherche.

à la volonté de Khatibi de donner une certaine représentation de lui-même : celle d'une personnalité mosaïque.

Abstract: This article observes how intertextuality—understood as the absorption and transformation of other texts in a work—can participate to the self-writing project of an intellectual autobiography. In *Le scribe et son ombre*, Abdelkébir Khatibi conceives autobiography as an “exercise of otherness” («exercice d’altérité»). Therefore, the use of quotations allows the author to talk about himself in response and through the words of others. The autobiography becomes a braid of multiple voices, creates dialogues between different instances of speech. We want to show how intertextuality and dialogism cause the bursting of the form and respond to Khatibi’s desire to give a certain depiction of himself: a mosaic personality.

INTRODUCTION

Dans l’avant-propos de son ouvrage *Façons de parler*, le linguiste et sociologue Erving Goffman constate que « les mots que nous prononçons ne sont souvent pas les nôtres² ». Par là, il suggère que l’utilisation du langage par l’individu est « souvent » le fait de la reprise de la parole de quelqu’un d’autre. Dans le domaine de la littérature, ce phénomène de circulation des discours peut être analysé au moyen de la notion d’intertextualité, qui suppose que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte³ ». Dans cette perspective, l’écriture peut être conçue comme un travail de « tissage⁴ », où la parole de l’auteur devient le relais de voix, d’emprunts et de discours qui la traversent et la dépassent. Écriture et lecture semblent dès lors indissociables : l’auteur actualise ses lectures dans son écriture, par des renvois intertextuels destinés au lecteur qui, selon sa culture, aura pour rôle de les identifier, de les interpréter et d’ouvrir le texte aux nombreux sens qu’il peut recouvrir.

2. Erving Goffman, *Façons de parler*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 9.

3. Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

4. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 153. Nous reviendrons sur cette idée en cours d’analyse.

Si la pratique de l'intertextualité a été abondamment analysée dans le roman⁵ et la poésie⁶, la présente étude se propose d'observer ce phénomène discursif à l'œuvre dans un autre genre littéraire : l'autobiographie intellectuelle. Ce genre renvoie à un essai d'auto-compréhension par lequel un écrivain narre les étapes de son propre cheminement à la fois d'homme et d'intellectuel. L'auteur en question y discute de ses influences, fait référence à ses professeurs, collaborateurs et amis, se positionne comme lecteur en convoquant les livres qui lui sont chers et cite ses propres œuvres. La présente analyse prend pour cas de figure *Le scribe et son ombre*⁷, seconde autobiographie intellectuelle de l'auteur marocain Abdelkébir Khatibi. Si la première, *La mémoire tatouée*⁸, publiée près de quarante ans plus tôt, a généré l'engouement de la critique⁹, la seconde n'a fait l'objet que de références ponctuelles au sein d'analyses qui portent sur d'autres textes de l'auteur¹⁰. Tout en remédiant au manque d'études sur *Le scribe et son ombre*, il s'agira d'observer comment l'intertextualité, soit l'absorption et la transformation de textes autres par une œuvre, peut

-
5. Les travaux de Bakhtine s'intéressent au « dialogisme », concept proche de l'intertextualité, notamment chez Rabelais et Dostoïevski ; Julia Kristeva étudie l'intertextualité de *l'Histoire du petit Jean de Saintré* dans *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* ; dans *Palimpsestes*, Gérard Genette aborde une multitude de romans dont *Ulysse* de Joyce ; pour ne nommer que ceux-là.
 6. Laurent Jenny prend pour exemple *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, Gérard Genette étudie Baudelaire.
 7. Abdelkébir Khatibi, *Le scribe et son ombre*, Paris, Éditions de la Différence, 2008. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention SO, suivie du numéro de la page.
 8. Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971.
 9. La critique s'est principalement intéressée aux thèmes de l'identité, de la mémoire, du rapport de l'auteur à la langue et à l'écriture ainsi qu'à l'appartenance générique du texte, qui s'annonce à la fois comme roman et comme autobiographie. Voir Lucy Stone McNece, « Decolonizing the sign. Language and identity in Abdelkébir Khatibi's la mémoire tatouée », dans *Yale French Studies*, vol. 83 (1993), p. 12-29 ; Mustapha Hamil, « Interrogating Identity. Abdelkébir Khatibi and the Postcolonial Prerogative », dans *Alif: Journal of Comparative Poetics*, vol. 22 (2002), p. 72-86.
 10. Dans sa thèse de doctorat, Olga Hel-Bongo convoque *Le scribe et son ombre* comme appoint lorsqu'elle retrace la trajectoire de l'écrivain. Voir « Quand le roman se veut essai. La traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de Abdelkébir Khatibi, Patrick Chamoiseau et V.Y. Mudimbe », thèse de doctorat en littérature française, Québec, Université Laval, 2011 ; Olfa Abdelli analyse le phénomène de la traduction et de la définition dans l'œuvre de l'auteur, qu'il lie à la question de la « bi-langue ». Sans les analyser, il cite de brefs passages du *Scribe et son ombre* dans lesquels Khatibi définit « l'Inter » et explicite sa volonté de se situer dans un espace de l'entre-deux. Voir *Traduction et auto-définitions chez Abdelkébir Khatibi. Pont interne-pont externe*, [En ligne], www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00035192 [consulté le 19 juillet 2018].

participer au projet d'écriture de soi que suppose le genre de l'autobiographie intellectuelle.

L'analyse se fera en deux temps. D'abord, il s'agira de lier la pratique de l'intertextualité chez Khatibi à la conception spécifique de l'autobiographie intellectuelle qu'il propose et qu'il situe au cœur de la tension entre soi et l'autre. L'étude montrera comment l'insertion de textes d'origines diverses permet à Khatibi de parler de lui-même, à travers et en réponse à la parole de l'autre. L'analyse abordera ensuite la dimension dialogique de l'œuvre, qui peut être lue comme une mise en scène, un jeu de dédoublement – voire de démultiplication – des voix qui entrent en interaction à même la narration de soi. Il sera question de relever comment l'intertextualité et le dialogisme génèrent un éclatement de la forme, une « mosaïque » de citations et de discours qui proposent une certaine représentation de l'auteur, conforme à la thèse qu'il avance sur l'être humain et l'identité.

SOI AUTOBIOGRAPHIQUE ET ALTÉRITÉS INTERTEXTUELLES

L'intertextualité revêt un rôle spécifique en regard du projet d'écriture, lui-même spécifique, de l'autobiographie intellectuelle *Le scribe et son ombre*. Dès l'exergue, Abdelkébir Khatibi affirme que le « moi » « est un masque singulier d'altérité » (SO, 7). L'écriture de soi, qui mobilise le « je » et le « moi », s'avoue comme « masque » et déguisement. En marge du texte, l'écrivain annonce un jeu et une mise en scène : son visage, comme le pronom « moi », ne pourront renvoyer qu'aux traits d'un autre, à un personnage qui n'est jamais lui réellement, reformulant le « Je est un autre » de Rimbaud. Quelques pages plus loin, Khatibi explicite sa réserve : « Témoigner avec franchise et lucidité sur soi et sur les autres, quel pari sur la vérité ! » (SO, 13) L'autobiographie intellectuelle débute ainsi par le constat de sa propre impossibilité : la « franchise », la « lucidité » et la « vérité » apparaissent comme des prétentions inatteignables pour tout discours qui se dit « témoignage » sur soi et autrui. Le problème du genre de l'autobiographie intellectuelle s'impose comme leitmotiv dans l'œuvre et devient le tremplin d'une réflexion sur soi et sur l'autre.

Dès lors, Khatibi réoriente son projet d'écriture : « En m'autographiant ? Oui, il ne s'agit pas de dire toute la vérité, ni de fabuler joyeusement sur soi, de mentir vrai, superbement vrai. Non, il s'agit d'un exercice d'altérité

et de cheminement vers l'autre. » (SO, 29) L'écrivain redéfinit d'abord son programme par la négation. La reprise du néologisme « mentir-vrai¹¹ » de Louis Aragon, suivi de sa transformation en « superbement vrai », est le signe d'un jeu et suggère une prise de position de Khatibi par rapport au traitement de la réalité autobiographique par le récit. Pour lui, la vérité est impossible à révéler, dans le langage et dans sa totalité, et son autobiographie intellectuelle n'y prétend pas. *Le scribe et son ombre* est plutôt conçu comme un « exercice d'altérité », dans la mesure où l'écriture devient un terrain d'essai, un lieu où l'auteur s'exerce à « être autre » et où le langage devient un chemin vers l'autre. La tension entre l'adverbe « oui » et la négation « il ne s'agit pas », entre l'adverbe « non » et l'affirmation « il s'agit » engendre une ambivalence, un jeu avec les contraires que l'auteur maintient tout au long de l'œuvre. Face à l'impossibilité de se dire en vérité et en totalité, Khatibi effectue un passage de « soi » à « l'autre », où il s'agit de « se révéler à soi comme un étranger » (SO, 14). De là, la pratique de l'intertextualité par Khatibi prend un sens supplémentaire : elle participe à l'effort avoué de l'auteur de constituer un soi autobiographique à travers l'altérité, ici intertextuelle.

La conception de l'autobiographie intellectuelle que propose Abdelkébir Khatibi subvertit l'autobiographie traditionnelle – issue du modèle occidental –, et l'œuvre peut être liée à la notion d'« autobiographie postcoloniale ». Au cadre défini par Philippe Lejeune, qui suppose l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste¹², les autobiographies postcoloniales résistent par « l'hybridité » de leur structure et de leur représentation de l'identité¹³. Tel que nous l'observons chez Khatibi, ces « discours hybrides » remettent en question l'autobiographie comme représentation d'un « sujet stable » et opèrent ainsi

-
11. Nouvelle inspirée de l'enfance de l'auteur, par laquelle Aragon expose sa vision de l'art romanesque et du traitement du vécu autobiographique par la fiction. Il soutient que le roman et la nouvelle, bien qu'ils transforment les faits réels et soient ainsi menteurs, permettraient le dévoilement d'une vérité sur la réalité. Significativement, Nathalie Piégay-Gros soutient que le « mentir-vrai, cet impossible concept, tient lieu d'autobiographie à Aragon ». Elle ajoute : « C'est là l'originalité et la force du mentir-vrai aragonien : elles ne tiennent pas à cette impureté nécessaire du roman, mixte du vécu et de l'invention, mais à la quête de l'identité que seule autorise l'invention de la fiction [...] ». Voir Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 79 et 81.
 12. Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 41.
 13. Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann, « Introduction », dans *Les enJeuX de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace – l'autobiographie postcoloniale – l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

une transformation des concepts traditionnels de la représentation. Par conséquent, les distinctions binaires entre fictionnel et référentiel, entre les genres de l'autobiographie et du roman, entre texte et hors-texte, ainsi qu'entre les cultures d'Occident et d'Orient se trouvent radicalement remises en question¹⁴.

Dans *Le scribe et son ombre*, l'hybridité discursive et identitaire semble – du moins en partie – s'actualiser au moyen de jeux intertextuels, qui investissent la perméabilité des frontières entre soi et l'autre, entre différents genres et discours, entre écriture autobiographique et fiction, pour représenter un « sujet hybride¹⁵ ».

Les analyses qui suivent aborderont l'intertextualité dans le sens que lui donne Antoine Compagnon dans *La Seconde main ou le travail de la citation* : comme la « répétition d'une unité de discours dans un autre discours¹⁶ ». Il s'agira d'observer la pratique de la citation chez Khatibi, ses effets sur l'économie du texte et sur la représentation que l'écrivain donne de lui-même. Les origines des emprunts suggéreront différentes facettes de l'auteur : d'abord un Khatibi lecteur, par le dialogue avec des citations d'autres écrivains sur divers sujets ; ensuite un Khatibi objet de discours, par la reprise de textes qui portent sur lui ; et enfin un Khatibi écrivain, par l'insertion de ses propres œuvres dans le nouveau cadre qu'est l'autobiographie intellectuelle.

Khatibi lecteur

Au deuxième chapitre, Khatibi dévoile sa bibliothèque portative, « liste illimitée » dont il cite quelques noms : Platon, Montaigne, Barthes, Foucault, Derrida. Khatibi lecteur affirme alors : « je m'imprègne de tout texte se trouvant sur mon chemin initiatique » (SO, 24). Le verbe « imprégner » est significatif, dans la mesure où il renvoie à une pénétration profonde, qui s'observe dans le travail autobiographique de la citation : Khatibi manie la parole de l'autre comme si elle était sienne. Plus loin, annonçant les objectifs de son projet d'écriture, il précise : « Je me devais, en m'autographiant, de m'engendrer, de me développer dans la langue de l'autre. D'y vivre et d'y survivre. » (SO, 29) Ce passage peut prendre deux

14. *Ibid.*, p. 18.

15. *Ibid.*, p. 14.

16. Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

sens. D'abord, dans un contexte postcolonial, le syntagme « la langue de l'autre » fait référence au français et peut évoquer le tiraillement d'un Marocain qui choisit d'écrire son autobiographie intellectuelle – texte d'intériorité – dans la langue du colonisateur – langue de l'extériorité –, et non dans sa langue maternelle, l'arabe. Toutefois, « la langue de l'autre » peut également renvoyer aux multiples discours étrangers qui se tissent dans l'autobiographie intellectuelle. Par la pratique de la citation, Khatibi « s'engendre » et se « développe » dans une parole étrangère qu'il fait sienne par « absorption » et « transformation » : il semble alors bien s'agir de « vivre » et de « survivre » *dans* la parole de l'autre.

Au chapitre intitulé « Le chemin vers l'autre », l'écrivain convoque *Les Immémoriaux* du médecin et auteur-voyageur français Victor Segalen. Ce roman ethnographique met en scène un personnage européen d'« exote » qui découvre Tahiti. Khatibi identifie cette œuvre comme source d'inspiration de sa première méthode en sociologie et en cite un extrait, qui a trait « au regard de l'autre dans l'image de soi ».

Qu'est-ce qu'un exote, selon notre auteur-voyageur ? Il écrit : « Exo : définition de préfixe Exo dans sa plus grande généralisation possible. Tout ce qui est en “dehors” de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre Tonalité mentale coutumière. » L'exote change son point de vue d'observation, sans croire devenir soi-même un Polynésien. Mais, cherchant à analyser et à capter la singularité de l'autre (sa culture, sa mythologie, l'image de sa société), il chemine vers une universalité détournée, grâce à un apprentissage de l'altérité excentrique [...] (SO, 42).

Khatibi introduit la citation par une question et simule ainsi un dialogue avec le texte de Segalen qui lui répond. Le personnage de l'« exote » s'oppose à la tendance à l'exotisme de plusieurs auteurs-voyageurs du XIX^e siècle qui posent un regard extérieur et souvent stéréotypé sur les peuples rencontrés. Au contraire, l'« exote » de Segalen se dépossède de sa culture pour découvrir celle de l'autre. Khatibi reformule et complète la définition citée : il souligne le déplacement du « point de vue » de l'étranger sensible à la « singularité » de la culture de l'autre. Il commente le discours de Segalen et sa manière de l'analyser et de l'interpréter dévoile un peu de lui-même. En effet, l'insertion intertextuelle semble lui permettre de revenir à son projet d'autobiographie intellectuelle. L'adoption d'une posture ou d'un regard « en dehors » est bien son objectif

avoué. Par le terme « apprentissage », Khatibi dévoile qu'il utilise l'écriture comme terrain d'essai pour apprendre et s'exercer à être autre. Dans ce sens, l'expression « altérité excentrique » tient du pléonasme: l'« altérité » renvoie à ce qui est autre et le terme « excentrique » désigne ce qui s'écarte du centre, de la norme, de ce qui est connu. Joint au changement de point de vue et à l'idée d'une « universalité détournée », le discours embrasse l'idée d'un regard de biais, valorise un détournement qui permettrait le passage du singulier à l'universel.

Dans cette perspective, le texte de Segalen a non seulement été une étape du cheminement du jeune sociologue, mais il permet aussi au Khatibi actuel de se dire: le néologisme « exote » explicite sa prise de position et le regard qu'il désire poser sur l'autre, en tant que sociologue marocain. Dans les pages qui suivent, le terme devient l'occasion pour Khatibi d'ouvrir sa réflexion à l'« extranéité intérieure, capable de l'universaliser lui-même, dans ce désir de la rencontre » (SO, 44). L'oxymore « extranéité intérieure » cristallise ce qui permettrait, selon Khatibi, de « s'universaliser » et de parvenir à la « rencontre »: le dévoilement de l'étranger ou de l'autre en soi, soit l'objectif avoué de l'autobiographie intellectuelle. Il semble dès lors y avoir à la fois « absorption » et « transformation » du texte cité, dans la mesure où le concept d'« exote » est l'objet d'une appropriation et d'une redéfinition par le texte d'accueil. Le terme permet à Khatibi d'exprimer la coïncidence de son vécu avec celui d'un autre – ici Segalen –, d'ouvrir sa réflexion sur sa propre pratique de sociologue et d'explorer plus avant le programme annoncé de l'autobiographie intellectuelle.

Khatibi objet de discours

Dans *Le scribe et son ombre*, deux citations proviennent respectivement d'un ouvrage et d'une intervention portant sur le parcours ou la pensée de Khatibi. Par l'insertion de ces passages, l'écriture autobiographique montre alternativement un Khatibi objet du discours d'un autre et sujet de sa propre parole, dans les commentaires qui introduisent et suivent la citation. D'abord, le troisième chapitre de l'œuvre se consacre à la narration de ses débuts comme professeur et chercheur en sociologie dans un Maroc nouvellement indépendant. Afin de résumer « la succession des faits » (SO, 33), il cite un passage de l'ouvrage *Les Années de plomb, 1958-1988, Chronique d'une résistance* qui décrit brièvement son parcours

durant cette période tournante. L'auteure, Zakya Daoud, y retrace les affiliations institutionnelles de Khatibi – son rôle de directeur de l'Institut de sociologie, notamment –, ses revendications politiques et sociales et mentionne la fermeture de l'Institut, « soupçonné par le pouvoir de former de mauvais esprits. Le Maroc nouveau n'a pas besoin de ces oiseaux de mauvais augure que sont les sociologues » (SO, 34). Les jugements « mauvais esprits » et « oiseaux de mauvais augure » marquent une rupture dans l'exposé jusque-là objectif des faits : Daoud reconduit ici un discours qui circulait à l'époque et qui peut être attribué au « pouvoir ». Le ton de cet énoncé semble lui permettre de traduire l'atmosphère sociale et politique du moment, sans pour autant prendre elle-même position.

L'insertion intertextuelle identifie un moment clé du parcours de Khatibi et est immédiatement suivie de l'affirmation suivante : « Je dois ici témoigner en mon nom » (SO, 34). La première personne est martelée, à travers le « je », le « mon », le « nom » et l'idée du témoignage qui soulignent une prise de position affirmée. Khatibi reprend les événements décrits par Daoud à partir de son point de vue : la citation devient le tremplin pour un argumentaire qui tente de rétablir la sociologie et ses objectifs, tout comme il tente de répondre aux accusations de l'époque, transcrites par Daoud. Khatibi décrit les efforts investis et les difficultés rencontrées, dont « une méfiance grossière vis-à-vis du statut de la sociologie » (SO, 34). C'est ainsi qu'il s'explique « la fermeture de l'Institut de sociologie en 1970 (et non en 1969), alors que cet institut était fréquenté par des étudiants calmes, très calmes » (SO, 35). Entre parenthèses, il souligne et corrige l'erreur de datation de Daoud et par la répétition « calmes, très calmes », il révoque la condamnation qui associe ces étudiants à de « mauvais esprits ». Publié en 2007, le texte de Daoud retient, *a posteriori*, des énoncés historiques qui donnent une certaine représentation du passé ; l'autobiographie intellectuelle permet à Khatibi, un an plus tard, de riposter et de rectifier la conception que le public peut se faire de ces événements et de lui-même. Dans ce sens, il termine en soulignant une incompréhension qui perdure : « De quoi avait-on peur en haut lieu ? » (SO, 35) Il déplore la fermeture de l'Institut et se questionne sur le passé, sur les causes de cette « méfiance » et de l'échec d'un projet qui lui tenait à cœur. L'extrait repris à Zakya Daoud est ainsi le prétexte pour s'attaquer au discours sociopolitique qu'elle reconduit, en réviser le bien-fondé et,

ce faisant, Khatibi se dit par opposition, dans une volonté de rétablir une certaine vérité.

Plus loin, Khatibi rapporte les propos de son collègue et professeur de philosophie Abdesslam Benabdelali, tenus en 1985 lors d'un colloque qui portait sur son travail. L'intervention souligne comment le champ d'expertise de Khatibi oscille « entre la critique sociologique, la recherche sémiologique et l'écriture littéraire » (SO, 59), et il termine en affirmant : « Nous voilà donc de plain-pied dans la philosophie, même si nous en sommes à la marge... » (SO, 61) Significativement, Khatibi reprend la formule pour en faire l'intitulé du chapitre qui la contient : « À la marge de la philosophie » (SO, 59). De plus, la citation est suivie par l'approbation « voilà qui est bien dit » et plus loin, « mon collègue Benabdelali avait raison » (SO, 61) : Khatibi authentifie l'image qui est donnée de lui dans le discours de l'autre. Ces deux exemples permettent d'observer que, si le discours autobiographique accorde la parole à d'autres, il se réserve le dernier mot. Les citations trouvent leur justification et leur validation dans le commentaire qui les précède ou qui les suit. Pour reprendre les mots de Laurent Jenny : le « travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes [est] opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens¹⁷ ».

Khatibi écrivain

L'autobiographie intellectuelle est parcourue par les œuvres de l'auteur. Au même titre que les événements marquants de sa vie, elles apparaissent comme les jalons d'un intellect en construction et participent à la réflexion sur soi de Khatibi. *Le scribe et son ombre* est le dernier texte qu'il a écrit avant sa mort en 2009, et il devient l'occasion d'un regroupement de presque l'ensemble de ses écrits. Sa bibliographie est convoquée moins de manière chronologique qu'en correspondance avec les thèmes et les questionnements abordés. Pour chaque texte, il précise soit sa méthode ou sa question de recherche, le sujet traité, la réception par la critique ou encore la place qu'il occupe dans sa production. Ainsi, chaque texte s'engendre à nouveau, est réactualisé par la place qu'il occupe dans l'autobiographie intellectuelle et par ce qu'en dit l'auteur *a posteriori*.

17. Laurent Jenny, « Stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 262.

Khatibi clôt le chapitre « Un chemin vers l'autre » par la reprise d'une scène de son dernier récit, *Féerie d'un mutant*. Il l'introduit en retraçant sa genèse et en l'associant à certains épisodes de sa vie, dans un télescopage de la temporalité où l'existence est appréhendée en fonction de thèmes. Il se rappelle d'abord un poème, dédié à une déesse des Indiens d'Amérique, qu'il a écrit à 14 ans. Il lie ensuite ce texte poétique à des conférences qu'il a données à Caracas en 1984, où le public était en partie composé d'étudiants d'origine amérindienne. À la suite de ses interventions, ils l'invitèrent à assister à des célébrations et Khatibi avoue avoir alors eu l'impression de rêver. Il commente : « Cette rencontre, réelle et onirique, m'inspira une scène de mon dernier récit (2005). Le narrateur Med, mon double et mon multiple, était assis dans une boîte de jazz à New-York [sic] » (SO, 45-46), où il fait la rencontre d'un Indien d'Amérique qui se dit muet depuis des siècles et ils communiquent par écrit sur un bout de papier.

Des faits réels de la vie de Khatibi sont identifiés comme sources d'inspiration, et ce passage peut être compris comme une volonté de l'auteur de dévoiler – du moins en partie – son processus d'écriture. Dans ce passage, la narration respecte l'ordre de la mémoire, qui lie les époques entre elles à partir de récurrences signifiantes : ici le peuple des Indiens d'Amérique. Les célébrations auxquelles Khatibi a assisté prennent une teinte à la fois « réelle » et « onirique », tiennent autant du souvenir effectif de l'homme que d'une réinterprétation par l'imaginaire créatif et productif de l'écrivain. Dès lors, réalité et rêve forment l'intersection d'où semble provenir l'écriture. Dans ce sens, Khatibi introduit le narrateur et personnage Med comme son « double » et son « multiple ». Non seulement il révèle une possible dimension autobiographique à *Féerie d'un mutant* – proposant ainsi une autre lecture de la fiction à travers un nouveau pacte –, mais l'insertion de ce passage dans *Le scribe et son ombre* permet aussi à Khatibi de se glisser dans la peau du personnage et de devenir autre. Parce qu'elle est sortie de son cadre initial, la citation revêt un autre sens, désormais associé au nouvel univers dans lequel elle prend place. Elle souligne un thème récurrent à la fois dans l'autobiographie intellectuelle ainsi que dans l'ensemble de la pratique d'écriture de Khatibi, ce qu'il explicite : « j'ai souvent écrit sur les puissances du silence » (SO, 46).

Le dédoublement – ou la démultiplication – de l’auteur est signifié dès le titre. Dans *Palimpsestes*, Genette identifie le *paratexte*¹⁸ comme l’un des cinq types de relations transtextuelles, dans la mesure où il « procure au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire [...]»¹⁹. En effet, une lecture croisée du titre et du texte montre qu’ils s’ouvrent réciproquement à l’interprétation l’un de l’autre. L’expression « le scribe et son ombre » met en présence deux termes. Le « scribe », dénomination par laquelle Khatibi se désigne à plusieurs reprises dans l’autobiographie intellectuelle, est un terme ancien qui évoque une longue tradition dont Khatibi se fait l’héritier. Il suggère toutefois moins le travail de l’écrivain que celui du copiste, du transcritteur, ajoutant une connotation de modestie à la représentation que Khatibi donne de lui-même. L’« ombre » fait quant à elle référence à une zone sombre qui se perçoit en contraste par rapport à la lumière. Elle serait cette forme imprécise qui suit l’écrivain et s’annonce, en négatif, comme sa face cachée, la part inaccessible d’un homme qui reconnaît l’impossibilité de donner un autoportrait exhaustif de soi. Ou encore, elle peut désigner cette part de lui-même qui lui est étrangère, qu’il ne connaît pas (encore), possiblement l’autre en soi. L’addition, au moyen de la particule « et », lie le scribe à son ombre, conjugue dévoilement et voilement. Le titre introduit ainsi l’idée d’un dédoublement : il évoque le regard que l’écrivain pose sur son passé, l’objectivation de lui-même par laquelle il se dédouble et devient sa propre ombre, qui regarde par-dessus son épaule alors qu’il écrit *Le scribe et son ombre*.

Pour Roland Barthes, « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues²⁰ ». L’intertextualité permettrait d’actualiser le passé dans le présent, ce qui semble significatif dans le cadre d’une autobiographie intellectuelle. En effet, le texte autobiographique recompose, à partir de la personnalité actuelle de l’auteur, les trames de son histoire, qui forment un « tissu nouveau » dans l’écriture en train de se faire. *Le scribe et son ombre* se situe à la jonction de voix d’origines et d’époques diverses qui s’entrecroisent, de regards de biais qui se rejoignent. En faisant de son personnage Med un « double », un « multiple », en citant certains auteurs qui

18. Constitué du titre, sous-titre, intertitre, préface, postface, avertissement, avant-propos, etc.

19. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

20. Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopédie Universalis*, 1973. Cité par Sophie Rabau dans *L’intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 59.

parlent de lui, en s'appropriant les propos d'autres écrivains pour signifier son accord ou sa révolte, Khatibi stratifie la représentation qu'il donne de lui-même, se décrit à partir d'une diversité de points de vue qui font de sa personnalité un prisme à plusieurs facettes. Si ces quelques analyses ont permis d'approcher certains mécanismes de l'œuvre, dont le recours aux altérités intertextuelles pour constituer le soi autobiographique de Khatibi, il s'agira maintenant d'approcher le dialogisme de l'œuvre, dans la mesure où plusieurs discours et voix différents se partagent la narration de l'autobiographie intellectuelle.

DEVENIR « AUTRE » PAR LE DIALOGUE

Divisé en onze courtes parties, *Le scribe et son ombre* embrasse un éclatement de la forme comme du contenu : dans le refus de toute chronologie, le texte évolue selon un mouvement qui lui est propre. Les anecdotes de la vie privée de l'auteur s'entremêlent avec des fragments poétiques de rêve, avec ses commentaires sur des sujets aussi divers que la politique, la sociologie, la psychanalyse et la littérature. Au mélange des tons et des discours s'ajoute le dialogue des genres : plusieurs courts récits ponctuent l'œuvre et revêtent différentes fonctions, que ce soit d'exemplifier une affirmation ou d'introduire le passé dans le présent de la narration. Un chapitre est constitué d'un journal intime qu'il écrit au cours de sa psychanalyse, un autre prend la forme d'une courte pièce de théâtre. Ces différents traits formels ne sont pas sans rappeler ceux de « l'autobiographie postcoloniale »,

caractérisée par le pluriel, le multiple, le transitoire, la superposition, la fragmentation et le collage, et [si elle] semble en ceci rejoindre l'autobiographie moderne et postmoderne, elle s'en dissocie par les phénomènes typiquement postcoloniaux tel que le métissage et « the blending of self and other » (Alfred Hornung), qui conditionnent la construction du Moi²¹.

« Fragmentation » et « métissage » apparaissent comme les mots d'ordre d'une parole autobiographique soucieuse d'entretenir un dialogue

21. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, « Préface », dans *Postcolonialisme et autobiographie*. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin, Amsterdam : Atlanta, Rodopi, 1998, p. 2.

intérieur. Cette seconde partie s'intéressera à la dimension dialogique²² de l'œuvre. Perméable à la fiction, l'autobiographie intellectuelle mettrait en scène un « sujet hybride²³ » qui se fragmente et se dédouble pour proposer à la fois un récit et un commentaire sur ce récit. Dans cette perspective, l'analyse observera d'abord la démultiplication des voix, pour ensuite étudier comment le travail de l'écriture les joint, les « tisse » ou les « tresse²⁴ » ensemble, notamment par la mise en dialogue. Il s'agira enfin de montrer comment cette forme propre à l'œuvre – qui tient du collage, de la tresse, de la mosaïque – correspondrait à la volonté de Khatibi de donner une certaine représentation de lui-même : celle d'une personnalité mosaïque.

Jeu et mise en scène autobiographique

Dès lors qu'Abdelkébir Khatibi soutient l'impossibilité d'écrire une autobiographie vraie sur lui-même, *Le scribe et son ombre* apparaît comme une mise en scène de l'auteur, un jeu avec l'image qu'il donne de lui-même et un jeu avec le lecteur. L'autobiographie intellectuelle prend alors les allures d'un théâtre : les nombreux auteurs cités par Khatibi, les extraits de ses propres œuvres, les différents genres – roman, récit, théâtre, poésie et essai –, les divers domaines de connaissance – l'épistémologie, la philosophie, la psychanalyse, la littérature, la sociologie – et les multiples voix qui composent la narration deviennent autant de personnages qui se donnent la réplique. Le dialogue s'impose alors comme mode et fondement de la narration de soi de Khatibi.

Le chapitre « Une histoire perdue, dites-vous ? » cristallise la dimension dialogique de l'œuvre en reproduisant les marques formelles d'une pièce de théâtre, par l'italique des didascalies et l'indication du nom des

22. Le « dialogisme » est théorisé par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Il peut renvoyer aux interactions entre le texte et d'autres textes, le texte et le discours social, entre un langage et un autre, entre un genre littéraire et un autre, entre le narrateur et le lecteur, le narrateur et un personnage, etc. Voir *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

23. Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann, « Introduction », *loc. cit.*, p. 14.

24. Le texte comme « tissage » est une expression de Roland Barthes. Dans *S/Z*, il soutient que « l'ensemble des codes, dès qu'ils sont pris dans le travail, dans la marche de la lecture, constitue une tresse (texte, tissu et tresse, c'est la même chose) ; chaque fil, chaque code est une voix ; ces voix tressées – ou tressantes – forment l'écriture : [...] dès que la main intervient pour rassembler et entremêler les fils inertes, il y a travail, il y a transformation. » Voir *S/Z*, *op. cit.*, p. 153.

personnages – *Le narrateur* et *Le discutant* – précédant chaque réplique. *Le narrateur* offre un survol poétique et introspectif de son parcours amoureux, fait d'une suite de conquêtes et de ruptures où les femmes se confondent. Le personnage est associé à un « scribe » (SO, 97), suggérant qu'il figurerait l'auteur. Comme Khatibi est à la fois le protagoniste de sa propre vie et le narrateur de son autobiographie intellectuelle, le *narrateur* est personnage du dialogue et à l'origine des didascalies, tel que le révèle le glissement de la dernière qui le montre – le *narrateur* ou Khatibi, l'ambiguïté persiste – lisant cette courte pièce de théâtre à une femme. À nouveau, le dédoublement de l'auteur rompt avec le « je » autobiographique et le représente de l'extérieur, au « il ».

Face au *narrateur*, le *discutant* apparaît comme un miroir. Sans rien révéler de lui-même, il reprend les propos de son interlocuteur et questionne : « Une histoire perdue, dites-vous ? » (SO, 92) ; « Pas de jalousie, dites-vous ? » (SO, 95) Le *discutant* interroge, commente et affirme – « vous avez payé cher » (SO, 94) –, guide l'entretien – « mais revenons un peu sur ce que vous voulez oublier » (SO, 97). Il oriente le *narrateur* dans son voyage onirique et intérieur par une énonciation où le « je » cède le pas au « vous » : il lui renvoie son propre reflet. Dès lors, le rôle discursif du *discutant* et le rapport entre les personnages semblent pasticher la relation psychanalytique. Significativement, la poéticité et la suite apparemment désordonnée des épisodes de l'histoire perdue, telle qu'elle est racontée par le *narrateur*, tiennent du rêve : des retrouvailles dans une gare, un trajet en voiture dans les montagnes, des dragons et des lacs suspendus, puis une « crise » ou une ascension de l'esprit vers un ange et la vision du fantôme de sa mère morte dans le métro. Le chapitre apparaît comme un jeu, où l'écrivain met en scène sa propre psychanalyse par lui-même, le *discutant* figurant cet autre en lui qui lui donne la réplique.

La dimension ludique se retrouve dès les noms des personnages – *Le discutant* et *Le narrateur* – qui explicitent la fonction que chacun occupe dans le dialogue. Ce jeu se poursuit lors de l'échange : « *Le discutant* : Vous qui écrivez, vous voici personnage de roman. Qu'en dites-vous ? / *Le narrateur* : Vous-même, qu'êtes-vous, sinon un personnage de dialogue ! Cette forme littéraire et philosophique si ancienne m'a montré la voie de sortie. » (SO, 98) *Le narrateur* se révolte contre le *discutant*, qui tente de le cerner et de l'amener à se révéler. Il renverse momentanément les rapports de force en s'appropriant le « vous », pronom dont le *discutant* avait jusqu'alors le monopole, qui est ici accentué par la répétition et

l'ajout de l'adjectif « même ». Arrogant, il réplique en lui servant son propre argument, qui met à mal la crédibilité de l'échange : le terme « personnage », répété à deux reprises, déconstruit l'illusion fictionnelle, révèle la mise en scène. Ce passage de la pièce rappelle la conscience qu'a Khatibi de l'impossibilité de donner une image vraie de soi : la représentation qu'il propose de lui-même dans *Le scribe et son ombre* serait ainsi celle d'un – voire de plusieurs – personnages de roman ou de dialogue. Enfin, la « forme littéraire et philosophique si ancienne » fait possiblement référence à la dialectique comme méthode de discussion, de questionnement par l'opposition et la confrontation. Ainsi, à même l'imitation de la forme d'une pièce de théâtre, qui devient le pastiche d'une relation psychanalytique, se découvre l'aveu d'un emprunt à la dialectique, dans un jeu d'emboîtement des genres.

Ce chapitre met en lumière certains mécanismes propres au dialogue qui se retrouvent dans l'ensemble de l'autobiographie intellectuelle. Par exemple la question, récurrente chez le *discutant*, revient dans la narration et souligne la dimension théâtrale du texte, qui se stratifie et génère des interactions entre ses multiples voix. Plusieurs nouveaux sujets sont introduits par une interrogation : « Comment devient-on sociologue ? » (SO, 32) ; « Qu'est-ce qui fait peur aux différents voisins ? » (SO, 64) ; « Doit-on écrire pour vivre, pour aimer ? » (SO, 91) Immanquablement suivies d'une réponse ou d'une tentative de réponse, ces questions rhétoriques apparaissent comme des embrayages, soit une stratégie du texte pour faire avancer le discours, pour le rendre dynamique et persuasif. Le mode de la question revient entre autres dans la *Lettre à un jeune militant*, reprise de la conclusion de son essai *L'Alternance et les partis politiques*. « [A]dressée à la jeunesse politique » (SO, 111), elle débute toutefois par « Toi qui es si vivant en moi, écoute ». Sur le ton du pamphlet, le narrateur donne sa parole en spectacle en se dédoublant, en s'interpellant lui-même comme un autre, pour mieux interpellier l'autre. L'utilisation du pronom de deuxième personne, de l'impératif et de l'exclamation donne une performativité à la parole. Par des expressions comme « Détrompe-toi ! », « Exerce-toi à l'esprit de discernement ! », « Je te dis [...] », « Fais le [...] », « Tu me demandes [...] », « Je te réponds [...] » (SO, 111-113), un dialogue interne se crée et augmente le pouvoir de persuasion du texte. Le lecteur devient spectateur d'une écriture qui est une mise en scène convaincante, théâtre des idées de l'écrivain, qui prend ici position en faveur d'un engagement politique.

Significativement, un dialogue entre les multiples « moi » de l'auteur est simulé au début du chapitre six, soit à la moitié de l'autobiographie intellectuelle :

Dans le genre d'autobiographie que voici, j'aimerais parler de moi comme si je discutais avec un esprit lointain, détaché de ma vie immédiate, et qui serait, en quelque sorte, un témoin à distance. Cette autobiographie imaginaire – elles le sont toutes – serait écrite par un esprit qui raconterait les péripéties de son itinéraire intellectuel, de telle façon que, moi-même étant parti, et lui, déjà reparti, c'est un troisième que personne n'attend, un inconnu, qui relancerait le jeu d'un trilogue. (SO, 59)

L'« autobiographie imaginaire » souligne l'aveu de la mise en scène, réitère le constat de l'impossibilité pour l'être humain de se dire dans le langage. Néanmoins, ce passage dévoile une stratégie de contournement de Khatibi pour tenter de parvenir, malgré tout, à une représentation de lui-même. L'écriture de l'autobiographie intellectuelle est présentée comme une discussion de l'écrivain avec un « esprit lointain », « détaché de [s]a vie immédiate », « témoin à distance ». Le champ lexical insiste sur la mise à distance d'un double qui lui permettrait de devenir spectateur de lui-même, par un jeu de reflet où il se verrait à travers le regard d'un autre. « Exercice d'altérité » (SO, 29), donc, par lequel il témoignerait de lui-même d'un point de vue extérieur.

Ce passage semble jouer sur le constat de Roland Barthes dans son introduction à *L'analyse structurale du récit* : le récit est l'enjeu d'une double communication, celle qui est mise en scène entre les personnages et celle qui lie le donateur du texte à son destinataire, soit le narrateur au lecteur. Barthes situe alors la narration à la frontière entre réalité et discours, comme dernier niveau du texte au-delà duquel « commence le monde²⁵ ». L'extrait de Khatibi semble problématiser la jonction entre ces deux plans : celui de la littérature et celui de la réalité. Il met en place une scénographie où le « je » et le « moi » représenteraient l'écrivain et cet esprit, qui raconte « les péripéties de son itinéraire intellectuel », peut figurer le narrateur, soulignant la conscience qu'à l'auteur de donner le relais de sa parole à une instance du discours, à un être de papier. Cette narration est

25. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Communications », 8, 1966, p. 22.

reçue par un « troisième que personne n'attend » qui peut référer au lecteur réel, dans la mesure où la narration, à la frontière entre réalité et discours, en fait le destinataire indispensable de cette parole adressée et met ainsi en scène sa dimension pragmatique. « Inconnu », le lecteur s'introduit dans le dialogue et l'ouvre, complète et relance le jeu, « puisque l'ouvrage doit être indéfiniment continué par des lecteurs²⁶ ». « Cette jonction désirée » entre littérature et réalité est analysée par Hassan Wahbi dans *La Mémoire tatouée*, *Amour bilingue* et *Livre du sang*. Il remarque qu'« il y a encore chez Khatibi la quête de l'unité du vécu et d'une position dans le texte de narration contestant la frontière entre l'art et l'existence, entre le réel et l'imaginaire, entre la théorie et le sensible duquel elle émane²⁷ », ce qui se ressent également dans *Le scribe et son ombre*.

D'un genre littéraire qui lui pose problème et qui suppose un discours unique sur soi, Khatibi s'échappe en empruntant la forme de genres fondamentalement dialogiques : la pièce de théâtre, le dialogue psychanalytique, la dialectique, le pamphlet et même le « trilogue », qui rompt la binarité et ouvre au multiple. Cette dimension dialogique, théâtrale et pragmatique du texte permet à Khatibi de revêtir plusieurs visages, voix, de jouer de multiples personnages. L'autobiographie intellectuelle acquiert une capacité de performance qui se donne à voir : non seulement elle intègre l'autre en elle, mais elle se destine aussi à être reçue par un autre, cet « inconnu » qui doit relancer le jeu.

Dédoulement du métatexte

Dans *La seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon soutient que « toute écriture est collage et glose, citation et commentaire²⁸ ». Il décortique ainsi le fonctionnement de l'intertextualité en deux temps : intégration d'abord, par le collage et la citation ; explication ensuite, par la glose et le commentaire. Cette articulation s'observe dans le travail intertextuel de Khatibi : telles qu'elles sont analysées

26. Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 112. Tel que le soutient Butor, l'inachèvement des œuvres est un appel au lecteur, une invite à leur poursuite dans et par l'écriture critique.

27. Hassan Wahbi, « L'auteur double : la représentation du moi-écrivain dans trois récits d'Abdelkébir Khatibi », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 70 (été 2005), p. 19.

28. Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 32.

précédemment, les citations sont systématiquement précédées ou suivies d'une intervention de l'auteur, par laquelle il interprète, commente, questionne ou réagit au texte cité. Toutefois, dans *Le scribe et son ombre*, cette pratique du commentaire a la spécificité d'être intimement liée à celle du métatexte, par lequel le texte se dédouble et explicite ses propres mécanismes. Dans son article « Code, texte, métatexte », Jacques Dubois soutient que le métatexte « est saisissable dès que le discours énonce, d'une manière ou d'une autre, son "programme" et s'énonce comme volonté de signifier²⁹ ». Autrement dit, par le métatexte, le texte commente son propre déroulement : le narrateur s'adresse au lecteur afin d'interpréter l'écriture en train de se faire.

Au début du chapitre « Psychanalyse ponctuelle » – qui est la transcription du journal intime qu'il a écrit durant sa psychanalyse –, Khatibi joint des extraits choisis d'une note sur le mot « divan », préalablement publiée dans la revue *Transition*. Cet article intégrait plusieurs citations, proposant d'abord l'étymologie du mot en arabe, avant de donner les trois sens du terme selon *Le Robert*, que Khatibi complète par un quatrième, qui associe le « divan » à la psychanalyse. La reprise intertextuelle est suivie de ce commentaire :

Si j'ai rappelé le voyage de ce mot, ce n'est pas uniquement pour m'amuser (c'est déjà beaucoup), ni pour dire que l'étymologie commande principalement la parole associative (et le silence non moins associatif et dissociatif) de l'analysant de toutes nationalités, mais pour laisser résonner l'écho de cette question : que dit la parole (et le silence) de l'analysant, dans sa langue maternelle, lorsqu'elle est muette et aphone ? (SO, 74)

Khatibi justifie l'insertion intertextuelle de l'extrait. La première raison, « s'amuser », semble expliciter tout le travail d'une écriture qui est jeu avec la langue et avec le lecteur. La parenthèse ajoute une dimension ludique, affirmant que le divertissement seul serait un motif suffisant pour intégrer la citation. La seconde raison propose une première lecture de l'extrait, qui acquiert un sens nouveau dans le cadre de l'autobiographie intellectuelle : il lie l'étymologie – soit le sujet de l'article cité – à la parole de l'analysant – qui fait l'objet du chapitre de l'œuvre qui cite. La parenthèse qui suit se joue des contraires, reconnaît que ce qui est *dit* et ce qui est *tu* sont également signifiants et joint l'associatif au dissociatif, dans

29. Jacques Dubois, « Code, texte, métatexte », dans *Littérature*, n° 12 (1973), p. 4.

un texte qui refuse les dichotomies figées. Chaque raison fait l'objet de précisions entre parenthèses dans un discours qui, reproduisant le motif de la poupée russe, s'emboîte sur plusieurs niveaux et commente même le commentaire. Un dialogue peut dès lors se lire entre le corps du texte et les parties entre parenthèses, de même qu'entre les extraits cités et le texte citant.

Ces deux premières raisons sont toutefois présentées comme dernières, secondaires, par la formule qui les précède – « ce n'est pas uniquement » – et par la conjonction « mais », qui laisse entendre que la troisième raison condenserait l'essentiel. Khatibi précise l'interprétation qu'il veut que le lecteur retienne, identifie la question qui devrait émerger de la lecture. D'abord, elle problématise le rapport entre les deux langues présentes dans l'article cité : un mot arabe repris, réinterprété par la langue française qui le fait sien et se l'approprie, rappelant les rapports de pouvoir et de conquête du contexte colonial. Ensuite, elle permet à Khatibi d'interroger ce qui peut être dit par l'analysant lorsque sa langue maternelle est « muette » et « aphone », pléonasse qui insiste sur le trouble d'une parole dépossédée, qui s'abstient. L'auteur propose ainsi une certaine lecture de la citation, qui engendre un glissement polysémique de l'étymologie du mot « divan » vers au moins trois isotopies de l'œuvre : la question des langues française et arabe, la psychanalyse et le silence.

Khatibi poursuit sa réflexion sur cette dernière isotopie et se dit alors « intrigué par cette phrase de Samuel Beckett, expert en révolution bilingue : “le silence est notre langue maternelle” » (SO, 75). La citation est précédée d'une indication de Khatibi : il se dit « intrigué ». Ne générant ni son adhésion ni son opposition, la citation attise plutôt sa curiosité, le déporte ailleurs. Il introduit Beckett par l'épithète « expert en révolution bilingue », qui souligne ce que l'auteur irlandais bilingue³⁰ représente pour Khatibi : il en fait un spécialiste, et le terme « révolution » suggère une transformation de la « pratique » du bilinguisme. La citation rompt toutefois la dualité et introduit une tierce partie : « le silence comme langue maternelle ». À cet effet, Laurent Jenny souligne comment l'intertextualité est liée à la métatextualité, soit comment les analogies entre le texte cité et le texte citant « sont souvent le fruit d'une réflexion plus ou moins consciente de l'auteur sur sa propre production ». Jenny montre

30. L'écriture de Samuel Beckett est caractérisée par des allers-retours entre le français et l'anglais. Comme Khatibi, il est aussi traducteur.

que « [la citation] apparaît aussi comme un commentaire plus vaste sur le roman³¹ », dans la mesure où elle souligne certains leitmotifs ou motifs récurrents. Non seulement l'œuvre qui cite commente le texte cité, mais le texte cité permet un commentaire sur l'œuvre qui l'accueille. Dans ce cas, l'insertion intertextuelle et la référence à Beckett mettent en évidence, de nouveau, un thème obsédant non seulement dans l'autobiographie intellectuelle, mais aussi dans la pratique d'écriture et la vie de Khatibi : la question du silence et le choix d'écrire en français, « la langue de l'autre » (SO, 74).

Enfin, l'entreprise métatextuelle de l'œuvre semble s'explicitier dans la dernière réplique du *narrateur* de l'histoire perdue : « J'avoue et je me justifie. Telle est l'aporie de mon histoire perdue. » (SO, 99) Avouer et justifier : ces deux mouvements traversent l'autobiographie intellectuelle. D'une gêne initiale d'un musulman à se confesser, mentionnée au deuxième chapitre, Khatibi prend ensuite le parti de tout préciser, d'expliquer ce qu'il avoue et d'imposer sa propre interprétation de cette vie qu'il donne à lire. Lucide, non seulement le *narrateur* identifie les deux temps de son énonciation, mais il concède aussi y voir une « aporie » : commentaire sur le commentaire qui souligne le paradoxe de vouloir expliquer, voire innocenter ses aveux. Le métatexte engendre ainsi un dédoublement, voire une démultiplication de l'énonciation qui se commente elle-même et commente ses commentaires, dans un échange incessant entre les différentes voix du texte.

Collage autobiographique pour une personnalité mosaïque

Dans *Le scribe et son ombre*, l'intertextualité – que ce soit par l'abondante pratique de la citation ou par le dialogisme d'une énonciation qui se dédouble sans cesse et cherche le dialogue – participe à engendrer un effet de mosaïque, un éclatement de la forme. Chacune des onze parties de l'œuvre navigue d'un sujet à l'autre, reliés entre eux sur le mode de l'analogie et alimentés par des intertextes choisis. Par exemple, au deuxième chapitre, Khatibi cite les auteurs qui lui sont chers, avant de signifier ses craintes d'écrivain relativement à « la mort de l'auteur » et de lier sa première autobiographie, *La mémoire tatouée*, à une lettre de Mallarmé justement intitulée *Autobiographie*. Il dévoile ensuite sa gêne

31. Laurent Jenny, « Stratégie de la forme », *loc. cit.*, p. 274.

envers la confession catholique, qu'il associe à l'écriture autobiographique par la référence aux textes de saint Augustin. Puis, il problématise le genre en paraphrasant *Le Pacte autobiographique*, qu'il met à mal en soulignant le drame du changement de son nom en 1954. Il glisse ensuite des caractéristiques de sa graphie à son rapport à l'écriture qui ouvre, à nouveau, sur une réflexion au sujet de cette autobiographie impossible et enfin, sur le silence et le choix de la langue. Imbrication donc des sujets les uns dans les autres et des citations dans la narration autobiographique. Le découpage de l'œuvre refuse toute chronologie pour préférer une avancée par associations et analogies : la linéarité éclate pour suivre la pensée en marche de l'auteur. Cette forme spécifique du récit a pour effet d'engendrer une personnalité qui échappe et, au terme de la lecture, Khatibi semble moins s'être défini qu'il ne s'est démultiplié.

Deux discours apparemment antagonistes forment ainsi l'autobiographie intellectuelle : le discours multiple et labyrinthique du récit – alimenté par une intertextualité qui ouvre la lecture à une interprétation polysémique – se heurte au discours contenu dans les passages performatifs de l'œuvre, où le métatexte explique, justifie, tente de convaincre³². Dans ces passages, une thèse semble progressivement se formuler : celle d'une conception mouvante et multiple de l'être humain. Elle revient tout au long de l'œuvre, à travers des expressions telles que « fluidité identitaire et tendance multipolaire » (SO, 23), « identité multipolaire » (SO, 29), « fluidité identitaire qui s'adapte aux événements de l'Histoire » (SO, 106) et « jeu des identités successives » (SO, 119). Ces groupes nominaux ont en commun de souligner le divers et le changeant d'une identité plurielle et jamais fixe, en perpétuelle transformation.

Le récit apparaît dès lors comme l'illustration de la thèse avancée par le métatexte, mettant en scène un homme qui se transforme en « cheval solaire, qui parcourait la Méditerranée en changeant de couleur à l'aube de chaque pays » (SO, 119). Khatibi fabule sur le « point de vue rêvé de la rencontre » à travers « son être itinérant » qui fait de lui « un Suédois à Stockholm, un Japonais à Nara, un Français dans une rue très silencieuse du vieux Paris » (SO, 119). Le nomadisme – réel ou rêvé – du sujet qui se

32. Olga Hel-Bongo relève une structure semblable dans *La mémoire tatouée*, où « le récit fait lentement surgir deux strates significantes : la première, romanesque, se veut chaotique, sous les airs d'un récit chronologique. La seconde, métatextuelle, est structurée et pensée ». Voir « Polymorphisme et dissimulation du narratif dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », dans *Études littéraires*, vol. 43, n° 1 (hiver 2012), p. 45.

sent appartenir à une multitude d'origines sans en embrasser aucune réellement engendre une liberté. Cet espace de créativité s'observe dans l'écriture et dans l'absence d'une identité inaltérable.

Khatibi joue, arbore tour à tour plusieurs masques au fil de l'autobiographie intellectuelle qui retrace sa vie : « [i]ci ou là, on me dit sociologue, professeur, chercheur, poète, romancier, essayiste, sémiologue, critique d'art, philosophe, politologue même » (SO, 14) ; personnages auxquels on peut ajouter celui du scribe, du jeune militant, de l'étranger professionnel, de l'amant et de l'amoureux, de Med, du *narrateur* et du *discutant*. La pratique de l'intertextualité reflète ces multiples masques, l'étoilement de ses intérêts, la diversité de sa culture et sa curiosité. Chaque intertexte – qu'il provienne d'un autre ou de lui-même (qui se révèle sans cesse autre) – dévoile une facette différente de l'auteur, autant par son contenu que par le commentaire qu'en fait Khatibi, dans une circulation infinie des discours. Face à ce recours à l'intertextualité, aux autres genres et à la mise en scène, le pacte autobiographique en vient à perdre de sa rigidité : l'identité entre auteur, narrateur et personnage ne semble plus possible, et « l'autobiographie migratoire chemine à la trace des autres et des personnages en [Khatibi] » (SO, 52). En migration, le texte est le témoin de la multiplicité de l'être.

Par la narration de sa vie, Khatibi donne l'exemple singulier de l'homme comme preuve de la thèse du sociologue et penseur sur l'être humain : sa propre expérience le mène vers l'universel d'un questionnement sur le monde. Les termes « multipolaire », « fluidité », « successives » tendent vers une représentation qui est mouvance de l'identité en transformation. La forme de l'œuvre tenterait possiblement d'imiter cette instabilité, selon le principe qu'« une autobiographie intellectuelle n'est pas un constat, mais un signe de vie et d'un monde à venir » (SO, 63).

CONCLUSION

Le scribe et son ombre est l'occasion, pour Abdelkébir Khatibi, d'un jeu avec la représentation de soi et de l'autre, d'un théâtre par lequel l'individu et ses autres se matérialisent en autant de voix qui interagissent. Entre réel et imaginaire, l'autobiographie intellectuelle serait l'aventure d'une identité à découvrir par le lecteur mais, surtout, l'écriture d'une quête de soi par l'auteur. Refusant la narration univoque d'un

cheminement qui serait linéaire et unique, Khatibi génère des dialogues multiples, une circulation de discours tendus vers une connaissance ouverte et multiple de soi. Il joue avec le cadre autobiographique et les attentes du lecteur pour parvenir à une mise en scène qui se situe au plus proche de ce que le langage lui permet de dire de lui-même. Pour ce faire, il fait éclater le genre, et la narration de soi devient le lieu d'un mélange de formes littéraires, de citations, de discours, de voix et de tons. Cette liberté formelle favorise l'expressivité sensible d'une parole originale sur soi, consciente de ses propres limites.

L'analyse espère ainsi avoir su montrer comment, dans *Le scribe et son ombre* de Khatibi, l'écriture autobiographique est indissociable de la pratique de l'intertextualité. Tissage de voix multiples, mosaïque de citations, elle propose l'étoilement d'une représentation qui se situe au croisement entre soi et l'autre, entre le singulier et l'universel. Khatibi emprunte, absorbe et transforme des paroles extérieures qui résonnent en lui et génèrent une altérité intérieure qui l'ouvre sans cesse à une autre perception de l'autre et de lui-même. La notion d'imaginaire traverse l'œuvre et permet à Khatibi de fonctionner sur deux plans : la réalité et la littérature. Elle semble cristalliser l'essentiel de ce qui le définit réellement : sa capacité à imaginer le monde et à le transmuier, à travers le filtre de sa conscience subjective. Ce qui tisse l'œuvre et lie ces intertextes apparemment disparates est la singularité de l'auteur : un univers de sens se crée, autonome et autoréférentiel, dans la manifestation de l'imaginaire de l'écrivain, qui est l'origine du sens.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDELLI, Olfa, *Traduction et auto-définitions chez Abdelkébir Khatibi*. *Pont interne-pont externe*, [En ligne], www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00035192 [consulté le 19 juillet 2018].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Communications 8 », 1966, p. 1-27.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

- BUTOR, Michel, *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DUBOIS, Jacques, « Code, texte, métatexte », dans *Littérature*, n° 12 (1973), p. 3-11.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GEHRMANN, Susanne et Claudia GRONEMANN, « Introduction », dans *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace – l'autobiographie postcoloniale – l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9-21.
- GOFFMAN, Erving, *Façons de parler*, trad. par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- HAMIL, Mustapha, « Interrogating Identity. Abdelkébir Khatibi and the Postcolonial Prerogative », dans *Alif: Journal of Comparative Poetics*, vol. 22 (2002), p. 72-86.
- HEL-BONGO, Olga, « Quand le roman se veut essai. La traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de Abdelkébir Khatibi, Patrick Chamoiseau et V.Y. Mudimbe », thèse de doctorat en littérature française, Québec, Université Laval, 2011.
- HEL-BONGO, Olga, « Polymorphisme et dissimulation du narratif dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi », dans *Études littéraires*, vol. 43, n° 1 (hiver 2012), p. 45-61.
- HORNUNG, Alfred et Ernstpeter RUHE, « Préface », dans *Postcolonialisme et autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam : Atlanta, Rodopi, 1998, p. 1-4.
- JENNY, Laurent, « Stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- KHATIBI, Abdelkébir, *La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Le scribe et son ombre*, Paris, Éditions de la Différence, 2008.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague, Mouton, 1970.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

STONE MCNEECE, Lucy, «Decolonizing the sign. Language and identity in Abdelkebir Khatibi's *La mémoire tatouée*», dans *Yale French Studies*, vol. 83 (1993), p. 12-29.

WAHBI, Hassan, «L'auteur double: la représentation du moi-écrivain dans trois récits d'Abdelkébir Khatibi », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 70 (été 2005), p. 9-20.

LES JEUX INTERTEXTUELS DANS *BALLES D'OR* DE GUY TIROLIEN

MAËVA ARCHIMÈDE

Université Laval

Résumé : Procédant nécessairement d'un «travail d'assimilation et de transformation¹ », l'intertextualité peut se lire dans *Balles d'or* de Guy Tirolien comme une entreprise diversifiée de réinscription d'autres discours. Chacun de ces discours porte en lui un imaginaire, des stéréotypes, une idéologie et, intégré dans un nouvel environnement, il en produit de nouveaux. Aussi, le jeu intertextuel qui en découle multiplie les points d'accès à la compréhension du texte, ouvrant alors l'espace sémantique de l'œuvre. En confrontant plusieurs textes dans son recueil, le poète réduit les écarts qui existent entre eux. Il brouille de ce fait les codes et porte un témoignage sur l'évolution de sa société, prenant ainsi part à la reconstruction culturelle et sociale embrayée par ses pairs.

Abstract : Intertextuality, which implies an assimilation and transformation work, can be seen in Guy Tirolien's *Balles d'or* as a diversified project of integration of other discourses. Each of these discourses conveys an imaginary, an ideology and some stereotypes that can be modified once incorporated in a new text. The intertextual dialogue increases the ways of understanding the text and, therefore, opens its semantic space. By integrating several other texts in his collection, the

1. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 259.

poet reduces the gap between them. Thus, he blurs the lines between different codes, bears witness on the evolution of his society and takes part in the cultural and social reconstruction started by his peers.

INTRODUCTION

L'étude de l'intertextualité dans un recueil poétique est un exercice périlleux quand l'emploi intertextuel diffère d'un poème à l'autre comme dans *Balles d'or*² de Guy Tirolien. Cet exercice est d'autant plus périlleux quand, en bon poéticien, on cherche l'unité de l'œuvre derrière la multiplicité des faits observés. En effet, dans cette œuvre, il ne s'agit pas d'analyser un, mais des phénomènes, tant l'emploi que fait le poète de ce procédé littéraire est diversifié. Publié en 1961 aux Éditions Présence Africaine, *Balles d'or* est un petit recueil d'une trentaine de poèmes écrit par un auteur guadeloupéen, poète oublié de la négritude, bien qu'il soit parfois reconnu par d'anciens écoliers pour le poème « Prière d'un petit enfant nègre ». Nous voulons proposer ici une interprétation des faits intertextuels relevés dans le recueil pour mieux comprendre la poésie de Guy Tirolien, et peut-être plus largement la poésie antillaise de la même période.

Rappelons avant tout que l'analyse intertextuelle ne se réduit pas à l'observation d'emprunts à d'autres textes ou au recensement des différences entre le texte « source » et le texte d'« accueil ». Il s'agit aussi et surtout de comprendre ces emprunts et le sens qui se réfère à ceux-ci. Dans le présent article, nous nous proposons donc d'analyser l'emploi intertextuel de Guy Tirolien à la lumière des théories développées par Laurent Jenny dans « La stratégie de la forme³ ». Celui-ci propose un modèle poétique d'interprétation de l'intertextualité, dont notre méthode s'inspirera en grande partie. Laurent Jenny, interrogeant le statut de la parole intertextuelle, explique :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner

2. Guy Tirolien, *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine, 1961.

3. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.

vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle [...]. En fait, l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus dans la lecture – et dans la parole – intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique⁴.

Procédant nécessairement d'un « travail d'assimilation et de transformation⁵ », l'intertextualité peut se lire dans *Balles d'or* comme une entreprise de réinscription de discours étrangers dans le discours personnel de l'auteur. Chaque intertexte porte en lui un imaginaire, des stéréotypes, une idéologie et, intégré dans un nouvel environnement, en produit de nouveaux. Le jeu intertextuel qui en découle multiplie les points d'accès à la compréhension du texte, ouvrant alors l'espace sémantique de l'œuvre. Mais le jeu n'est pas un « emprunt poli » et « devient stratégie de brouillage » pour s'étendre « au-delà du livre [...] à tout le discours social⁶ ».

En nous basant sur la poétique de Jenny et en nous référant ponctuellement à la typologie développée par Gérard Genette⁷, nous avons cherché à comprendre tout au long de cette réflexion quels effets a le jeu intertextuel sur notre lecture de *Balles d'or*, et ce qu'il dit du projet poétique et social de Guy Tirolien. Nous voudrions démontrer que le poète guadeloupéen n'instaure pas simplement un dialogue entre sa parole et celle d'autres auteurs qui l'ont précédé. En absorbant dans son dire le dire de l'autre, il bouscule le lecteur, brouille les codes, porte un témoignage sur l'évolution de sa société et prend part à la reconstruction culturelle et sociale amorcée par ses pairs.

PRÉSENTATION

Depuis la fin des années 1920, les jeunes Antillais venant à Paris pour étudier sont plongés dans une effervescence intellectuelle qui leur permet de s'interroger sur leur conditionnement aliénant et leur situation de colonisés. Paris, qui incarne à l'époque l'ouverture au monde, met ces jeunes en contact avec des acteurs qui repensent l'ordre social mondial et les idéologies hégémoniques. En art, les surréalistes, les cubistes, les

4. *Ibid.*, p. 266.

5. *Ibid.*, p. 259.

6. *Ibid.*, p. 281.

7. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

dadaïstes, les auteurs de la Négro-Renaissance, les musiciens noirs-américains de jazz et de blues, les écrivains de la Résistance en France; en politique, les partis marxistes, communistes, socialistes; en sciences humaines, l'intérêt accru des ethnologues pour l'Afrique favorise et encourage la critique de l'Occident.

La parution de *Pigments* de Léon-Gontran Damas en 1937 et celle du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en 1939 s'inscrivent dans cette dynamique. Forts de leur rencontre et en opposition directe avec l'écriture du voyage, l'écriture coloniale et l'écriture régionaliste qui dominaient jusque-là le champ littéraire antillais, Damas et Césaire, alors jeunes poètes, dénoncent par leurs écritures la traite des Noirs et les travers de la colonisation. Avec eux, une nouvelle littérature d'expression française émerge, faisant des réalités sociales des colonies (la colonisation, la mémoire de l'esclavage, la misère sociale et l'aliénation) un thème fédérateur. Ils ouvrent la voie à plusieurs poètes, dont le Guadeloupéen Guy Tirolien.

Né en août 1917, d'un père directeur d'école puis député à l'Assemblée nationale, il intègre, après ses premières classes au lycée de Pointe-à-Pitre en Guadeloupe, le réputé lycée Louis-le-Grand à Paris. Il s'inscrit ensuite à la faculté de droit et, enfin, à l'École nationale de la France d'outre-mer. Il profite de l'effervescence culturelle parisienne et fait la rencontre de Paul Nizer, d'Étienne Léro, de Léon-Gontran Damas, d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor. Après ses études, il mène une carrière d'administrateur de la France d'outre-mer, carrière qui lui permet de connaître l'Afrique. Il parcourt le continent, découvre le Soudan, le Cameroun, et devient représentant de l'ONU au Mali et au Gabon. En 1961, il publie son premier recueil, *Balles d'or*.

ABSORPTION ET RÉPULSION – QUAND L'INTERTEXTE FINANCE SA PROPRE SUBVERSION

Balles d'or est avant tout un recueil du refus et de la négation : refus de la colonisation, refus de l'assimilation, refus de l'exotisme. Dans cette optique, le poète n'a de cesse de « trafiquer les pôles idéologiques⁸ » de ces

8. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *loc. cit.*, p. 279.

discours, qu'il absorbe dans ses textes et auxquels il s'oppose. Laurent Jenny explique, dans « La stratégie de la forme » :

L'oubli, la neutralisation d'un discours étant impossibles, autant en trafiquer les pôles idéologiques. Ou le réifier, le faire objet de métalangage. [...] [C]es vieux discours injectent toute leur force de stéréotype à la parole qui les contredit, ils la dynamisent. L'intertextualité leur fait ainsi financer leur propre subversion⁹.

Dans le poème titré « Adieu "Adieu foulards" », par exemple, Guy Tirolien s'approprie le titre de la chanson « Adieu foulards adieu madras », symbole par excellence du doudouisme¹⁰. Par cette grossière et signifiante répétition et par l'utilisation de guillemets, le poète réifie l'intertexte, qui devient objet métadiscursif et métatextuel, au sens où le poète refuse, dans cette expression, le discours exotique et la poésie imitative qu'incarne la chanson.

Ce même poème se construit à partir de la citation intertextuelle du poète haïtien Jacques Roumain, mise en exergue au début du texte : « nous ne chanterons plus les tristes spirituels désespérés ». Le poète, au nom d'une communauté, peut-être la communauté littéraire antillaise, déclare :

Non nous ne chanterons plus les défuntes romances
que soupiraient jadis les doudous de miel
déployant leurs foulards sur nos plages de sucre
pour saluer l'envol des goélettes ailées.

Nous ne repincerons plus nos plaintives guitares
pour célébrer Ninon ou la belle Amélie,
le cristal pur des rires, le piment des baisers,
ni le reflet de lune sur l'or des peaux brunes.

Nous ne redirons plus ces poèmes faciles
exaltant la beauté des îles fortunées,
odalisques couchées sur des tapis d'azur
que caresse l'haleine des suaves alizés¹¹.

Du fait de l'anaphore « nous ne » qui conditionne le texte, ces trois strophes où s'abolissent les préceptes doudouistes apparaissent comme

9. *Ibid.*

10. Terme qui caractérise l'exotisme antillais dans les différents domaines artistiques.

11. Guy Tirolien, « Adieu "Adieu foulards" », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 29.

une amplification de la citation de Jacques Roumain. Mais le poème, tout en rejetant le courant doudouiste, se veut aussi, et paradoxalement, illustration de celui-ci. En effet, Guy Tirolien travaille la structure rythmique et les métaphores pour répondre aux attentes de la poésie exotique. Si le premier vers compte treize pieds (« Non nous ne chanterons plus les défunes romances ») – ce que l'on peut mettre au compte de l'emploi du lexème « non », qui pourrait être interprété comme une anomalie significative comparativement à la structure des strophes suivantes –, les autres vers du poème adoptent le rythme mesuré de l'alexandrin. Guy Tirolien multiplie aussi les métaphores-clichés : « le piment des baisers », « l'haleine des suaves alizés » ou encore « les doudous de miel », où la femme chosifiée est réduite à la sensualité et au plaisir. Ainsi, et comme l'indique le critique Ronald Selbonne, « ce poème n'est pas un pamphlet mais se donne comme une subversion qui lie esthétique et idéologique [...], une subversion du topos doudouiste¹² ».

Les trois dernières strophes s'opposent aux trois premières en reprenant les mêmes procédés (c'est-à-dire la structure rythmique et la métaphore) :

Nous unirons nos voix en un bouquet de cris
à briser le tympan de nos frères endormis ;
et sur la proue ardente de nos îles, les flammes de nos colères
rougeoieront dans la nuit en boucans d'espérance.

Nous obligerons la fleur sanglante du flamboyant
à livrer aux cyclones son message de feu ;
et dans la paix bleutée des aubes caraïbes
nos volcans réveillés cracheront des mots de soufre.

Les tournures positives remplacent les négatives, « bouquet de cris » succède à la métaphore « plaintives guitares », le tumulte des cataclysmes à la douceur des premières strophes. L'alexandrin est maintenu mais parfois oublié¹³ et la dernière strophe, irrégulière autant par le nombre de vers (tercet et non quatrain) que par le décompte syllabique, se présente comme le point culminant du combat esthétique et idéologique du poète :

12. Ronald Selbonne, « Guy Tirolien dans l'enseignement au lycée », dans *Speg-Info*, mars 2013, p. 11.

13. Suivant le décompte syllabique, on remarquera que le troisième vers de l'avant-dernière strophe de même que le premier et le dernier vers de la dernière strophe comptent plus de douze pieds.

Mais forts de la nudité riche
des peuples sans racine
nous marcherons sereins parmi les cataclysmes.

C'est en assumant le manque (évoqué par les termes « nudité » et « peuples sans racine », qui renvoient à l'arrachement initial à l'Afrique), c'est-à-dire à partir de ce présent où l'histoire fait défaut, et non à partir d'une vision exotique du réel, que le poète tire la force de surmonter l'avenir (« nous marcherons sereins »). En effet, Guy Tirolien désamorce la négativité du terme « nudité » en l'encadrant des deux adjectifs mélioratifs « forts » et « riche ». L'absence assumée devient alors présence féconde et salutaire.

Nous le voyons, dans le texte se dessine une lutte des et par les représentations. Le poète, dans un mouvement paradoxal d'absorption et de répulsion, se positionne par rapport au discours doudouiste, qu'il illustre et qu'il rejette. Par la réification, l'intertexte montre l'exotisme comme une esthétique dont il affiche les mécanismes et qu'il met au service de sa propre destruction.

DIALOGISME ET CARNAVALESQUE – QUAND LE JEU INTERTEXTUEL AMORCE UNE RÉAPPROPRIATION CULTURELLE

On observe un autre type de renversement dans « Masques et chansons¹⁴ ». Dans ce poème, Guy Tirolien reprend de façon ludique l'expression onomatopéique « bi a bi caïman ». En effet, il en remplace les voyelles pour créer l'expression « zébu a bu a bu caïman ». Cette nouvelle expression qui, en soi, ne semble pas avoir plus de sens que l'expression originale, trouve, une fois replacée dans son contexte, une signification particulière :

Zébu a bu a bu caïman
toute la joie et tout l'alcool du mardi-gras
sous les cornes du bœuf
nos diables sont lâchés
nos démons déchaînés
à nous la danse des congos

14. Guy Tirolien, *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 15.

la danse des hindous
 le claquement des fouets le claquement des langues
 et le rhum flambe haut
 dans les gorges en feu.

Grâce à la paronymie et aux éléments textuels environnants, l'expression énigmatique acquiert un sens. La particule « bu » (anciennement « bi »), qui est à la fois une syllabe de « zébu » et un mot indépendant dans le premier vers, trouve un écho dans le vers suivant qui, en introduisant le lexème « alcool », nous laisse conclure qu'il s'agit du participe passé du verbe « boire ». À partir de cela se développe toute une imagerie du carnaval antillais (« mardi-gras », « cornes du bœuf », « claquement des fouets »). Dès lors, si dans « Adieu "Adieu foulards" », Guy Tirolien semble procéder par réification de l'intertexte, nous pourrions dire à propos de « Masques et chansons » qu'il procède par sémiotisation. En effet, grâce à une transformation par paronomase et à l'insertion d'éléments textuels qui lui font écho, il donne un nouveau sens à l'expression folklorique « bi a bi caïman ».

Jean Price-Mars qui, dans *Ainsi parla l'Oncle*¹⁵, s'est intéressé au folklore dans la société haïtienne, rappelle à la suite de l'ethnologue Paul Sébillot que ce mot se traduit littéralement par « le savoir du peuple ». Le folklore est « l'histoire non écrite d'un peuple¹⁶ », la culture qui n'est pas inscrite dans la religion ou l'histoire officielle. Ce serait entre autres la croyance en la sorcellerie, les légendes, les coutumes ou encore les dits proverbiaux et autres expressions « des temps passés qui ont été rejetés par les couches supérieures de la société et sont graduellement devenus les superstitions et les traditions des basses classes¹⁷ », pour reprendre les mots de Sébillot. Dans le chapitre qu'il consacre à la littérature et au folklore, Jean Price-Mars explique que les éléments du folklore « venus de loin, créés, transformés par nous » sont « une partie de nous-mêmes révélée comme une extériorisation de notre moi collectif¹⁸ ».

Ainsi, en intégrant ensemble dans le poème l'expression transformée « bi a bi caïman », les rites carnavalesques, l'héritage africain (« à nous la

15. Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*, New York, Parapsychology Foundation Inc., 1954 [1928].

16. *Ibid.*, p. 13.

17. Cité par Jean Price-Mars, *op. cit.*, p. 14.

18. *Ibid.*, p. 191.

danse des congos»), d'une part, et l'héritage indien (« la danse des hindous») d'autre part, Guy Tirolien s'inscrit dans un mouvement qui vise en Haïti comme aux Antilles à réhabiliter les pratiques culturelles des classes populaires et à les affirmer comme composantes essentielles de l'identité collective. Le carnaval n'est-il pas d'ailleurs, comme l'explique Bakhtine, « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous¹⁹ » ?

Sous la jovialité, le rire et la fête que l'on peut lire dans ce poème, d'ailleurs significativement intitulé « Masques et chansons », derrière donc les masques et les apparences, par-delà les chansons et la musique, une seconde voix se fait entendre, celle du poète critique. Utilisant le lexique religieux (« nos diables », « nos démons ») pour décrire le carnaval, Guy Tirolien le représente comme un désordre infernal et dévoile son caractère transgressif par les mots « lâchés » et « déchaînés ». En mentionnant ensuite les danses traditionnelles congolaises et hindoues, il semble les associer au désordre et aux enfers, et de ce fait cultiver le disgracieux et l'irrévérencieux.

Enfin, ce carnaval que nous présente Guy Tirolien n'est pas qu'une affaire individuelle. En effet, le « je » poète et le lecteur semblent se confondre dans ce « nous » indissociable de la collectivité qui traverse le poème. Comme l'explique Bakhtine, « le carnaval revêt un caractère universel²⁰ » : « les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous, parce que de par son idée même, il est fait pour l'ensemble du peuple²¹ ».

En plus du sujet présenté (mardi-gras), le poème « Masques et chansons » manifeste une esthétique carnavalesque, en ce sens où le discours premier semble être un masque qui cache un message second que nous devons découvrir par l'interprétation. Cette interprétation est suggérée par l'auteur qui transmet subrepticement des messages au lecteur : deux voix se superposent alors. Dépassant une simple peinture du carnaval, un discours critique sur la culture se dessine en filigrane. Le rire, la fête et le jeu (le mardi-gras, la joie, le rhum) s'opposent à un discours plus sérieux (la hiérarchisation des cultures et le dénigrement de la culture

19. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.

20. *Ibid.*, p. 15.

21. *Ibid.*

populaire)²². Le dire non officiel, la langue vulgaire, visible ici à travers l'expression onomatopéique, s'intègre et se fond totalement dans le discours poétique²³.

QUAND LES TRANPOSITIONS ACTIVENT LE SENS DRAMATIQUE DE L'HISTOIRE

Dans *Balles d'or*, l'intertexte sert une critique de l'hégémonie culturelle. Il permet aussi au poète de mettre en lumière certains épisodes de l'histoire antillaise. Dans le poème « La mort de Delgrès. Poème dramatique en un acte », il propose une lecture de l'histoire de Louis Delgrès (colonel et abolitionniste guadeloupéen) et de ses hommes morts pour défendre leur liberté à Matouba. En réponse aux troupes françaises venues rétablir l'esclavage en Guadeloupe sous les ordres de Napoléon Bonaparte, plusieurs Guadeloupéens avaient décidé de se battre et, devant une défaite imminente, avaient choisi de se suicider en plaçant des explosifs sur le champ de bataille. Le poème de Guy Tirolien présente trois phénomènes

-
22. On soulignera ici la transposition des théories de Bakhtine sur le dialogisme romanesque au sein des textes poétiques, alors même qu'il en récuse la possibilité. En effet, Bakhtine, au sujet du discours social dans le texte littéraire, soutient le caractère dialogique du roman par opposition à la poésie, expliquant alors que « dans les genres poétiques (au sens étroit) la dialogisation naturelle du discours n'est pas utilisée littérairement, le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui [...] » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 107.) Il ajoute que « le style poétique ignore le sentiment d'une limitation, d'une historicité, d'une détermination sociale, d'une particularité de son langage propre, il ignore donc toute relation critique, restrictive, à son langage propre comme à l'un des nombreux langages du plurilinguisme [...] ». (*Ibid.*) Enfin, il soutient que « le langage du poète, c'est son langage à lui. Il s'y trouve tout entier, sans partage. Il utilise chaque forme, chaque mot, chaque expression dans leur sens direct ("sans guillemets", pour ainsi dire), c'est-à-dire comme l'expression pure et spontanée de son dessein. Quelles que soient les "affres verbales" dont le poète souffre en créant, le langage de l'œuvre créée est un instrument obéissant, totalement approprié à son projet d'auteur ». (*Ibid.*, p. 108.) L'analyse des poèmes de Tirolien amène cependant à relativiser les affirmations de Bakhtine sur la poésie, en montrant qu'elle peut être un discours dialogique au même titre que le roman.
23. Bakhtine, au sujet du carnavalesque médiéval, disait que « l'adoption des langues vulgaires par la littérature [...] devait temporairement balayer ou du moins amenuiser ces frontières [officielles et non officielles]. La culture comique populaire, qui, des siècles durant, s'était formée, et avait défendu sa vie dans les formes non officielles de la création populaire – spectaculaires et verbales – et dans la vie courante non officielle, a su se hisser aux cimes de la littérature et de l'idéologie afin de les féconder ». (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, op. cit., p. 81.) C'est selon nous ce qui se produit dans le texte de Guy Tirolien qui absorbe l'expression onomatopéique, amorçant avec elle, par une esthétique carnavalesque, une réflexion sur la société antillaise et une réappropriation culturelle.

intertextuels, que la typologie de Gérard Genette nous permettra d'identifier et d'analyser.

Le premier est le code choisi par le poète. Il s'agit de la désignation générique du texte, aussi appelée «architextualité», que Genette définit comme «l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier²⁴». C'est normalement une «relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle²⁵» et qui va «orienter[r] et déterminer[r] dans une large mesure l'«horizon d'attente» du lecteur, et donc la réception de l'œuvre²⁶». C'est exactement ce que fait Guy Tirolien qui, en ajoutant une information paratextuelle, nous invite à interpréter «La mort de Delgrès» comme un poème dramatique. Le théoricien Georges Lote définit ce genre. C'est, selon lui :

une pièce en cinq actes, dont chacun est divisé en scènes, écrit en vers, et qui représente une action héroïque. Elle fait agir des personnages du plus haut rang. On y distingue une exposition, un nœud et un dénouement. Elle est soumise à la loi des trois unités. Elle veut un style noble et magnifique. Enfin elle ne peut avoir qu'une issue malheureuse²⁷.

L'ajout du sous-titre dans le poème est significatif : d'une part, Guy Tirolien indique qu'il fait une entorse à la composition classique du genre. Il n'y aura qu'un acte dans ce poème, qui se démarquera donc par sa brièveté. Le lecteur pourrait interpréter cette dernière comme un choix esthétique de l'auteur, qui lui permet soit d'éviter un trop long texte par contraste avec les autres productions du recueil, ce qui instaurerait une disharmonie, soit d'insister sur la brièveté et/ou l'importance du combat de Delgrès, qui ne peut être dilué dans un développement en plusieurs actes. D'autre part, s'il ne respecte que partiellement les règles du genre, Guy Tirolien incite le lecteur à établir des correspondances entre son poème et le genre dramatique. En effet, l'unité de temps, de lieu, d'action est respectée. Le poète nous gratifie d'un prologue (l'exposition) qui annonce la mort du protagoniste et l'on tend scène après

24. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 2.

25. *Ibid.*, p. 12.

26. *Ibid.*, p. 12.

27. Georges Lote, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1996, p. 11.

scène (le nœud) vers cette fin inéluctable (le dénouement). Ainsi, Guy Tirolien insinue que l'événement de Matouba est « une action héroïque » qui « fait agir des personnages du plus haut rang » et appelle « un style noble et magnifique ».

Le second phénomène intertextuel est l'insertion de la devise révolutionnaire « vivre libre ou mourir », que l'on savait créée par Delgrès et ses hommes. Bien ancrée dans l'imaginaire guadeloupéen, la citation est connue du lecteur antillais averti, qui entre en connivence avec ce texte. On retrouve donc dans ce poème la présence explicite d'un texte dans un autre grâce à la citation : il s'agit, si l'on reprend toujours la catégorisation de Genette, d'une manifestation d'intertextualité au sens strict²⁸. La citation est reprise telle quelle, mais elle est aussi déclinée sous différentes formes pour tendre vers sa réalisation littéraire puis littérale. Les soldats crient dans un premier temps « la liberté ou la mort²⁹ ». Puis, dans un second temps, un « chœur de soldats » s'écrie « vivre libre ou mourir³⁰ ». En dernier lieu, on retrouve, à la toute fin du texte, l'expression elliptique – que l'on pourrait aussi qualifier de litote, puisqu'elle énonce implicitement la mort des soldats – « les voilà ! le sort en est jeté vive la liberté³¹ ».

Ainsi, le choix générique du poème dramatique et la déclinaison qu'il opère de la citation de Delgrès se répondent et participent à une stratégie de dramatisation. Le troisième phénomène intertextuel s'insère dans la même logique :

Le courage succombe devant le nombre hostile.
 Quand ils nous en tuent un, nous en massacrons vingt.
 Mais roche après roche nous cédon's du terrain.
 Cent fois dans la journée ils nous ont attaqués,
 et nos refrains pareils se mêlaient dans la lutte
 Marseillaise des noirs contre celle des blancs
 Ils viennent jusque dans nos bras égorger nos fils, nos compagnes –
 Que leur sang impur abreuve nos ravins³² !

28. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

29. Guy Tirolien, « La mort de Delgrès. Poème dramatique en un acte », dans *Balles d'or*, op. cit., p. 34.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 36.

32. *Ibid.*, p. 33.

On reconnaît, dans les deux derniers vers de l'extrait, les vers « Ils viennent jusque dans vos bras égorger vos fils, vos compagnes » et « Qu'un sang impur... abreuve nos sillons » de *La Marseillaise*, l'hymne national français. On distingue ce que Genette appelle « l'hypertextualité », c'est-à-dire la création d'un nouveau texte par dérivation d'un texte antérieur³³. En effet, l'hymne français vient se greffer au poème de Tirolien par imitation et transformation. Le poète insère dans *La Marseillaise* des termes qui font référence aux paysages antillais (« ravins », « roches »). Mais surtout, il instaure un lien explicite d'égalité entre les hymnes dans la comparaison « Marseillaise des noirs contre celle des blancs ». Cette égalité transparaît aussi dans le remplacement de l'adjectif possessif « vos » par « nos », qui marque l'appropriation de l'hymne et de l'idéologie politique qui la sous-tend. Aussi ce chant pourrait-il être une réponse des soldats guadeloupéens à l'appel initial. Le chant n'est pas ridiculisé ni même renversé mais approprié, dans la mesure où le poète choisit de le transposer sans le récuser (contrairement à ce que nous avons observé en analysant le poème « Adieu "Adieu foulards" »).

En résumé, Guy Tirolien procède à diverses absorptions qui ne sauraient être interprétées exclusivement comme neutralisation ou renversement du pouvoir du texte initial. La mise en concurrence de plusieurs textes, qui passe par l'architextualité (le choix du poème dramatique), la citation intertextuelle (la reprise de la devise révolutionnaire « vivre libre ou mourir ») et l'hypertextualité (imitation et transformation de l'hymne national français) permet au poète d'activer la portée dramatique de cet épisode de l'histoire antillaise.

QUAND LE TRAVAIL INTERTEXTUEL TÉMOIGNE D'UNE « ÉPOQUE D'EFFRITEMENT ET DE RENAISSANCE CULTURELS³⁴ »

Le recueil de Guy Tirolien se nourrit de manière ostentatoire de textes et de formes étrangères. Le poème dramatique « La mort de Delgrès » est un exemple parmi d'autres. Du discours à la structure, de l'énoncé aux modes énonciatifs, chaque élément absorbé traîne avec lui un imaginaire, une idéologie ou des stéréotypes qui orientent l'interprétation du texte et

33. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 13.

34. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », loc. cit., p. 281.

nous renseignent sur la vision politique du poète. Le travail intertextuel dans les poèmes peut ainsi être interprété, au-delà du recueil lui-même, comme le témoignage de ce que Laurent Jenny appelle des « époques d'effritement et de renaissance culturels ». C'est dans la négritude, produit même de ces époques, que s'inscrit *Balles d'or*. Par ses choix esthétiques et son positionnement éthique, Guy Tirolien marque sa position dans le champ littéraire. Par exemple, dans le poème « Satchmo » (ce terme étant un des surnoms donnés à Louis Armstrong), Guy Tirolien se prête à l'exercice de la transposition du langage musical dans le langage littéraire et tente de faire passer dans le texte les accents du jazz :

Non
 ne fermez pas l'oreille
 aux hoquets aux sanglots
 aux subtils glissando
 à la stridence
 des blues [...]
 glouglou du sang
 glissant
 sur les courants puissants
 du fleuve
 Mississipi [*sic*]
 lent balancement
 des corps
 frénésie des sermons et longs cris d'hystérie
 dans le roulis
 des églises noires du Missouri³⁵

La transposition se fait ici sur deux plans. D'abord, sur le plan thématique, le poète reprend les grands thèmes de la Négro-Renaissance américaine (l'Église, Harlem et les paysages esclavagistes américains). Ensuite, sur le plan phonique, on remarque des sifflantes et des assonances en « o », le rythme bref des vers, dont certains pourraient être interprétés comme des alexandrins éclatés si l'on compte le nombre de pieds et qu'on regroupe les vers.

35. Guy Tirolien, « Satchmo », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 63.

Par ailleurs, Guy Tirolien rattache sa poésie à l'effervescence culturelle qui règne à l'époque en multipliant les références aux poètes de la négritude. Ce rattachement passe par des indications paratextuelles qui renvoient sans détour aux chantres de la négritude. Par exemple, le poème « Black Beauty³⁶ », par son titre et son sujet, répond au poème « Femme nue, femme noire » de Senghor. Le poème « Alleluia³⁷ » est d'ailleurs dédié à ce dernier. De même, le poème « Négritude³⁸ » est dédié à Césaire. Enfin, « Spleen³⁹ » reprend le même langage familier, voire vulgaire, de Damas. Ces différents jeux intertextuels rendent compte d'un positionnement du poète dans le champ littéraire, mais ils témoignent surtout d'une mise en dialogue des référents culturels à l'intérieur même du recueil. La Bible, la mythologie antique, les discours tirés de documents historiques, la tradition orale, tous ces référents convoqués semblent participer à une même stratégie de brouillage. Le très décalé poème « Circoncision » est un exemple probant. Le poète y rejoue une tragédie grecque dans un contexte d'Afrique subsaharienne :

Chœur des jeunes filles :

Qu'entends-je ?

le lion rugissant sur les traces de sa proie ?

Qu'est ceci ?

la masse d'un éléphant qui fait trembler le sol ?

que puis-je craindre ?

les yeux d'un caïman à la surface

d'un marigot ?

Le coryphée :

Je crains ce serpent ! le danger est en lui !

regarde ! il a piqué ma pauvre sœur

la voilà toute [sic] enflée, et qui ne cesse de crier :

woï ! woï⁴⁰ ...

Guy Tirolien, par cette composition, annule des écarts autant sur le plan thématique que sur le plan structurel. Il vient concilier des vocables et

36. Guy Tirolien, « Black Beauty », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 41.

37. Guy Tirolien, « Alleluia », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 43.

38. Guy Tirolien, « Négritude », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 71.

39. Guy Tirolien, « Spleen », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 83.

40. Guy Tirolien, « Circoncision », dans *Balles d'or*, *op. cit.*, p. 49.

des tournures syntaxiques *a priori* opposées (« woï » par rapport aux coquetteries de langage comme « Qu'est ceci »). Il vient aussi rapprocher un lexique qui réfère à un certain imaginaire de l'Afrique et un archétexte qu'on associe à l'Antiquité gréco-latine. Ces éléments, qui renvoient à des mondes différents, s'entremêlent dans le même discours. Le lecteur est ainsi placé en situation d'étrangeté, dans la mesure où les références à l'Antiquité gréco-latine sont posées comme des curiosités, au même titre que les références à l'imaginaire africain. C'est dans ce sens que nous pourrions interpréter ce brouillage comme une reconsidération de la hiérarchisation des cultures, un engagement du poète dans la vie culturelle et, par conséquent, sociale des Antilles, dans la même lignée que ses prédécesseurs.

CONCLUSION

Inscrit dans un nouveau contexte, l'intertexte transporte avec lui un ensemble d'éléments que son nouvel environnement textuel peut neutraliser. Mais le mouvement n'est pas unilatéral : l'environnement textuel, en même temps qu'il modifie la portée de l'intertexte, subit paradoxalement le poids idéologique de celui-ci. Le mouvement n'est pas non plus bilatéral, car l'environnement textuel réactive le sens de l'intertexte. Aussi peut-on dire que le jeu intertextuel multiplie les points d'accès à la compréhension de l'œuvre, ouvrant alors l'espace sémantique du recueil. En tentant de mettre au jour le jeu intertextuel du recueil *Balles d'or* de Guy Tirolien, nous en sommes arrivés à penser que le poète, en développant les potentialités des discours et des codes absorbés, imposait certes une dialectique entre le recueil et des textes antérieurs, mais qu'il mettait aussi – et surtout – en dialogue ces mêmes textes. Par l'annulation de plusieurs écarts, le poète brouille les codes, porte un témoignage sur l'évolution de sa société et prend part à la reconstruction sociale amorcée par ses pairs. Ainsi, c'est tout un discours sur la société, la culture et l'histoire qui est remis en question, critiqué, voire réinventé.

BIBLIOGRAPHIE

ALANTE-LIMA, Willy, *Guy Tirolien, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1991.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Discours poétique, discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 99-121.
- BYRON, Jhon Picard [dir.], *Production du savoir et construction sociale. L'ethnologie en Haïti*, Québec/Port-au-Prince, Les Presses de l'Université Laval et Les Éditions de l'Université d'État d'Haïti, 2014.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1996.
- PRICE-MARS, Jean, *Ainsi parla l'oncle. Essais d'ethnographie*, New York, Parapsychology Foundation Inc., 1954 [1928].
- RIFFATERRE, Michel, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- SELBONNE, Ronald, « Guy Tirolien dans l'enseignement au lycée », dans *Speg-Info*, mars 2013, p. 10-12.
- TIROLIEN, Guy, *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine, 1961.

« ILS DIALOGUERONT AVEC LE SOUFFLE DE VIE... »

Hybridité des formes et renouvellement du langage dans *Elle sera de jasper et de corail (journal d'une misovire...)* de Werewere Liking

STÉPHANIE LECLERC-AUDET

Université de Montréal

Résumé : Dans le cadre de cet article, nous désirons analyser le livre *Elle sera de jasper et de corail (journal d'une misovire...)*, de l'écrivaine et artiste multidisciplinaire camerounaise Werewere Liking, comme un espace hétérogène et unique, un carrefour entre divers textes et diverses voix. Cette hybridité, en plus de placer l'œuvre à la confluence d'autres textes et cultures, combine une pluralité de formes et de langages. Nous voulons montrer comment, à travers sa démarche de création qui s'appuie sur le journal intime, la narratrice encourage l'émergence d'un langage nouveau. Ce dernier favoriserait le renouvellement social d'une Afrique libérée de l'inertie et de l'assujettissement, mais aussi de la mentalité afro-pessimiste répandue par l'Occident.

Abstract: In this article, we want to analyse the book *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*, by Cameroonian writer and multi-disciplinary artist Werewere Liking, as a heterogeneous and unique canvas, a crossroads between multiple texts and multiple voices. Its hybrid quality, in addition of putting it at the confluence of other literary texts and cultural references, integrates different forms and languages. We will try to demonstrate how, through the creative process of writing a personal diary, the female narrator advocates the rise of a new language. Such a language would hopefully promote social change and help liberate Africa from inertia and subjugation, and from the afro-pessimistic mentality widespread by the West.

INTRODUCTION

Les possibilités de mise en relation des textes francophones avec d'autres discours sont vastes. Considérant la diversité des formes littéraires, qu'il s'agisse du roman, de la poésie, des contes et légendes, de l'essai, du mythe ou de l'épopée, l'on admet que ces textes s'en nourrissent et se modifient, entraînant un renouvellement des formes qui constitue « l'expression la plus sûre de [leur] modernité¹ ». L'œuvre *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*² de l'écrivaine et dramaturge africaine Werewere Liking est un exemple riche en potentialités d'analyse. Reconnue comme l'un des grands noms de la littérature africaine francophone, Liking est tour à tour écrivaine et musicienne. Elle est particulièrement connue pour son travail d'éclatement de la forme théâtrale et de mise « en scène des formes rituelles africaines³ ». *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*, publié aux Éditions L'Harmattan en 1983, est certainement son titre le plus connu et le plus étudié par les critiques. À l'aide d'une triade de voix narratives (celle de la narratrice et sujet écrivain, amalgamée avec celles de deux hommes, Grozi et Babou),

-
1. Collectif, *Appel à communications pour le Colloque Jeunes Chercheurs 2014 « Intertextualités Francophones »*, organisé par la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie, Université Laval, [En ligne], <http://africa-and-science.com/?p=6202>.
 2. Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1983. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront mentionnées sous le sigle JC, placé entre parenthèses dans le corps du texte et suivi du numéro de page.
 3. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 148.

le texte dénonce la situation apocalyptique du village de Lunaï, envisagé comme une allégorie de l'Afrique. Ce faisant, il espère le pousser vers une rédemption qui incarnera son renouveau, « reliant l'hier à l'aujourd'hui l'aujourd'hui à l'avenir dans un scintillement des feux du savoir et de la conscience des feux de l'amour qui crée réellement! » (JC, 29).

Dans le cadre de cet article, nous analyserons le texte de Liking en tant qu'espace hétérogène et unique, carrefour entre divers textes et diverses voix. En effet, selon Julia Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁴ ». Après avoir dégagé quelques indices intertextuels du roman de Liking, nous suivrons l'argument de Nathalie Limat-Letellier, qui se demande si l'intertextualité

ne pourrait [...] pas faire intervenir d'autres codes et contextes d'emprunt[.] Un texte, on le sait, peut être engendré à partir d'autres langages ainsi que de maintes sources culturelles : les arts plastiques, la musique, l'opéra... Dans le discours de J. Kristeva, la notion indifférenciée de texte paraît applicable à d'autres supports que l'écrit [...]. Elle pourrait s'étendre aussi à des formes d'expression hybrides, combinant le message textuel à des systèmes de signes non verbaux, [comme] le théâtre [...]. Le fait même de redistribuer des énoncés autour de systèmes de signes figuratifs ou musicaux accentue encore l'intime fusion de l'hétérogénéité, le pluriel irréductible des matériaux de l'intertextualité [...]⁵.

Nous croyons qu'*Elle sera de jaspe et de corail* (journal d'une misovire...) exprime son caractère hybride par une forme romanesque dans laquelle s'introduisent divers moyens d'expression tels que le chant et le journal intime. Le texte devient ainsi le carrefour d'une pluralité de voix et de discours, qui constituent son caractère unique.

4. Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 145-146.

5. Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », dans *L'Intertextualité*, Paris, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, p. 22.

L'HYBRIDITÉ TRANSTEXTUELLE ET TRANSCULTURELLE

« Des titres. Des noms. Des bilans. Des prophéties... » (JC, 7) Dès ses premières lignes, le roman de Werewere Liking convoque une multitude d'autres textes :

« L'Afrique noire est mal partie »

« L'Afrique étranglée »

« L'Afrique en danger »

« L'Afrique trahie... » (JC, 7)

Nous retrouvons ici une énumération de titres de livres et de monographies sociologiques concernant l'état alarmant du continent africain. Le texte utilise ces « mots pour dire l'Afrique gangrenée » (JC, 7), pour dire que « l'Afrique colonisée n'avait pas d'avenir et [que] l'Afrique indépendante va mourir... » (JC, 7). Les travaux de l'agronome René Dumont, auteur de *L'Afrique noire est mal partie*⁶ et de *L'Afrique étranglée*⁷, de l'historien et administrateur politique Gérard Caplan, auteur de *L'Afrique trahie*⁸, d'Henri Duparc, cinéaste ivoirien créateur de comédies africaines, et du journaliste et écrivain français Philippe de Baleine, sont convoqués au fil de ces courts énoncés. Ajoutons au passage *L'Afrique déboussolée*⁹, de Christian Casteran et Jean-Pierre Langellier, paru en 1978, et *L'Afrique humiliée*¹⁰, de la femme de lettres malienne Aminata Dramane Traoré, ouvrages qui auraient également pu se retrouver parmi ce palmarès de publications véhiculant toutes l'impression d'un profond malaise par rapport au présent et à l'avenir de l'Afrique. Le continent y est traité dans une globalité indifférenciée et étiqueté d'un constat des plus alarmistes. Il est à noter que ces multiples références et monographies sont pleinement intégrées dans le texte de Liking. Nous en voulons pour preuve l'absence de guillemets, de sources bibliographiques renvoyant aux différents ouvrages ou de notes de l'auteure, ce qui engage le lecteur à effectuer ses propres recherches. L'intégration de ces opinions et de ces informations, de ces titres qui s'appellent et se répondent, trace

6. René Dumont, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

7. René Dumont et Marie-France Mottin, *L'Afrique étranglée*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

8. Gérard Caplan, *L'Afrique trahie*, Paris, Éditions Actes Sud Junior, 2009.

9. Christian Casteran et Jean-Pierre Langellier, *L'Afrique déboussolée*, Paris, Éditions Plon, 1978.

10. Aminata Dramane Traoré, *L'Afrique humiliée*, Paris, Éditions Fayard, 2008.

les contours du discours stéréotypé de l'afro-pessimisme, qu'Emmanuel Leroueil définit comme « ce sentiment qui pousse à l'abandon de toute pensée qui pourrait mettre en exergue un possible développement du continent africain¹¹ ». Ce discours est présenté comme étant produit par les Occidentaux et intériorisé par les populations africaines. L'intégration homogène de ce discours dans les premières pages du roman pourrait ainsi refléter cette intériorisation, tout en la dénonçant. Après avoir tissé ces réseaux de références intertextuelles, le roman confirme que ces représentations causent au peuple de Lunaï de terribles préjudices :

C'est vrai le pauvre de Lunaï [...] est amoindri jusqu'au rêve jusqu'à l'imagination jusqu'à l'instinct de conservation [...] Alors les quatre cinquièmes de la population végètent dans l'extrême pauvreté et déambulent vides morts-vivants pauvres parce qu'on l'a fait croire, vides parce qu'on l'a affirmé, morts parce qu'on l'a cru [...] Et nous nous laissons rouler dans la masse avec des prises de conscience intermittentes : nous avons été dévorés par un monstre. Nous sommes visqueux dans les boyaux transparents qui nous broient nous malaxent. Nous sommes digérés pour nourrir... Qui ? Nous ne savons pas. (JC, 46)

Cette pensée négativiste engendre un immobilisme que Werewere Liking entend combattre, par une critique parodique qui déconstruit les idées reçues à propos de l'Afrique et de son avenir. Malgré l'état des faits qu'il présente dès son ouverture, le texte dépasse cet afro-pessimisme et ses fausses « prophéties ». L'idéologie véhiculée par les personnages du roman vise plutôt la rédemption au moyen de formules porteuses d'espoir : « Un peuple ne tombe jamais en faillite totale » (JC, 8). Il est vrai que lorsqu'elle affirme : « Je voudrais regarder vers un horizon lointain, beau, peiner et me hisser tendre vers un sommet invisible aspirer... » (JC, 12), la narratrice d'*Elle sera de jaspe et de corail* emploie la forme conditionnelle « je voudrais », qui indique une incertitude, tout comme les verbes « peiner », « hisser » et « tendre » sont indicateurs d'une difficulté d'exécution. Toutefois, l'intention à l'origine de la phrase entretient l'idée d'un personnage résolu à s'investir pour un avenir plus brillant, dont l'ouverture est évoquée par les notions d'horizontalité et de verticalité.

11. Emmanuel Leroueil, « Dépasser l'afro-pessimisme », *Pensées noires*, 19 avril 2012, [En ligne], <http://www.penseesnoires.info/2012/04/19/depasser-1%E2%80%99afro-pessimisme>.

En accord avec Gérard Genette, qui définit dans *Palimpsestes*¹² l'intertextualité comme la présence effective d'un texte dans un autre, l'ensemble des références présentées dès le début du roman de Liking témoignent de son caractère hétérogène. À cet égard, Athleen Ellington relève, au cours de sa propre étude¹³, plusieurs autres références culturelles au sein du roman. Citons par exemple la tradition orale africaine bassa, Cheikh Hamidou Kane (auteur du célèbre roman *L'Aventure ambiguë*¹⁴), Léopold Sédar Senghor, Marcel Proust, André Gide et Samuel Beckett... Intégrées au texte sous une forme tantôt explicite, tantôt allusive, mais toujours bien perceptibles pour un lecteur culturellement averti, ces références s'attachent au constat de Sophie Rabau selon lequel « l'écriture intertextuelle engage le rapport d'un sujet à ceux qui l'ont précédé¹⁵ ». Celle de Werewere Liking ne manque pas d'exposer l'ampleur de sa culture générale, historique et littéraire. Sa connaissance des auteurs classiques tant africains (Cheikh Hamidou Kane) qu'euro-péens (Proust, Gide, Beckett) et leur insertion dans ses écrits attestent de la qualité de son bagage littéraire. Le potentiel critique et créateur ainsi révélé est en complète contradiction avec le développement hypothéqué et incertain dans lequel la pensée afro-pessimiste veut enfermer les Africains. De plus, la narratrice identifie par ce procédé de références intertextuelles de nombreux sujets qui ont été, selon elle, pervertis par la dégénérescence de Lunaï : la religion¹⁶ (elle mentionne Noé, Bethsabée – l'épouse du roi David dans le récit biblique –, Ève, le Livre de la Genèse, etc.), l'éducation, le système de valeurs, le manque de progrès (souligné par une allusion, sûrement ironique, à la pierre philosophale). Nous retrouvons, à travers cette sévère réflexion critique sur Lunaï, une véritable quête de l'identité sociale perdue, morcelée de l'Afrique depuis l'expérience de la colonisation, puis de l'Indépendance qui s'en est suivie.

-
12. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
 13. Athleen Ellington, « L'interdépendance, un discours d'avenir : Beyala, Liking et Schwarz-Bart », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 104.
 14. Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Éditions 10/18, 1961.
 15. Sophie Rabau, « Introduction », dans *L'intertextualité*, Paris, Éditions GF Flammarion, 2002, p. 27.
 16. Bernadette Kassi affirme qu'« en fait, "Elle sera de jaspe et de corail" se veut une allusion à la ville de Jérusalem qui aurait une fondation en or et en corail ». Voir « De la littérature au féminin à la Littérature : Sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne) », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003, p. 213.

Josias Semujanga affirme qu'« [a]u carrefour de plusieurs cultures, la transculture se manifeste comme un lieu de rencontre entre des réalités et des perceptions hétérogènes¹⁷ ». *Elle sera de jaspe et de corail* se présente comme un lieu de recoupement entre des fragments de plusieurs textes (transtextualité) et de plusieurs cultures (transculturalité), ce qui construit les paramètres de son hybridité. En tant qu'écrivaine et artiste multiforme et multidisciplinaire, « Liking amalgame [dans son écriture] tous les genres de l'écrit et de l'oral, ses productions théâtrales font fusionner de multiples approches esthétiques, traditionnelles et contemporaines, pour offrir au public des spectacles d'un dynamisme et d'une originalité exceptionnels¹⁸ ». Dans ce contexte, *Elle sera de jaspe et de corail* possède une facture significative : hétérogène de contenu et, nous le verrons, de forme, le roman amalgame des influences européennes et des préoccupations africaines. Puisque la transculturalité, comme l'énonce Semujanga, suppose que « des éléments puisés dans telle ou telle culture – entendue ici comme une stratification de mémoires – sont [...] retravaillés et fusionnés de façon à ce qu'en soient effacées les traces dans la culture nouvelle¹⁹ », le travail de l'écrivaine modifie la forme romanesque traditionnelle, héritée de l'Occident, pour se questionner sur la spécificité africaine du langage, des arts et de l'identité. Ce passage du chant-roman en constitue un exemple :

– L'art c'est... [...] Le cinéma c'est... [...] La peinture c'est... [...] Ce n'est pas africain ! Les Africains ne connaissent ni la peinture ni les pinceaux ! [...] La musique c'est africain ! C'est un rythme syncopé en mille temps pour se trémousser et ne pas réfléchir. La musique c'est le message de l'africain [*sic*] d'aujourd'hui ! La sculpture... Oh ça c'est africain ! [...] Oui la forme africaine. C'est comment la forme africaine ?

– Tordue, voyons...

– Il suffirait donc de tordre tous les arts pour qu'ils deviennent africains.

– Euh...

17. Josias Semujanga, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, n° 75, 2004, p. 19.

18. Christiane Ndiaye [dir.], *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 114.

19. Josias Semujanga, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *loc. cit.*, p. 19.

– Le théâtre... Ce n'est pas africain. [...] En Afrique il n'y avait que des rituels et rite n'est pas théâtre. [...] Le théâtre africain c'est la danse la musique le chant la poésie. C'est total quoi. (JC, 56-57)

L'ironie qui transparait dans cet extrait devient une manifestation supplémentaire de la déconstruction du discours afro-pessimiste effectuée par Liking: loin de se contenter de mimer platement les arts plastiques, cinématographiques, théâtraux et musicaux de l'Occident, on souligne ici avec éloquence que l'Afrique possède ses propres conventions et explorations créatrices.

Par ailleurs, sur le plan romanesque, Werewere Liking remanie le mode d'expression conventionnel au moyen d'une démarche multidisciplinaire et innovante, dont le résultat est un genre littéraire bien particulier: le chant-roman. Le chant est principalement associé à une performance physique, à une instantanéité et une volubilité du son et de l'action. Dans le texte de Liking, l'impression d'oralité associée à ce type déclamatif est créée de plusieurs manières. L'usage singulier de la ponctuation en est un exemple. L'absence occasionnelle de virgules provoque un débit vocal particulier dans les énumérations: « Mais la femme aimait les forces stupides des taureaux de combat les faiblesses gourmandes des orphelins les tendresses fluides des berceuses en rêve et la solidité des maris fidèles... » (JC, 79); « Bien sûr, je véhicule aussi le message de l'égalité entre tous les êtres les races les pays et même entre l'homme et la femme » (JC, 113). Nevine El Nossery remarque que la carence sur le plan de la ponctuation devient de plus en plus abondante à mesure que le roman progresse, comme si la narratrice parlait de plus en plus rapidement afin de tout dire d'un seul souffle²⁰. L'utilisation des points de suspension est aussi fréquente, comme pour permettre au lecteur d'assimiler certaines phrases qui peuvent s'avérer vulgaires ou choquantes: « Et les hommes suintaient de honte et de peur et de chaleur. Dieu! Ils suinteront de ces mêmes horreurs le soir... Les déverseront dans leurs femmes qui déglutiront de nausée sous prétexte d'orgasme et en deviendront misovires... » (JC, 87); « Si vous êtes féministes c'est encore toléré la mode est récente... Vous gagnerez une pointe d'originalité... Et la clientèle féministe en plus... » (JC, 113). La pause impliquée par la suspension permet au lecteur

20. Nevine El Nossery, « La problématique de la réécriture au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard et *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 98.

d'aborder la violence occasionnelle du texte et d'ajuster sa réaction devant l'alarmant portrait des habitants de Lunaï tracé par la narratrice : « C'est la vieille race datée de Cromagnon et je crois que je suis un peu raciste... » (JC, 13).

ENTRE LE MASCULIN ET LE FÉMININ : POLYPHONIE ET « PALÉO-ÉCRITURE » POUR UN NOUVEAU LANGAGE

L'acte physique du chant implique parfois des paroles et des dialogues plus libres de contraintes. La démarche poétique du slam, en tant qu'art oratoire se traduisant par une performance vocale, constitue un exemple qui abonde dans ce sens. Dans *Elle sera de jaspe et de corail*, la parole est au contraire source de méfiance :

Parmi les choses les plus mortelles de Lunaï la parole est la pire...
C'est une carcasse vidée de tout contenu et de tout sens une carcasse encombrante et déprimante plus vieille que le vieux. On dit toujours les mêmes mots à Lunaï et à n'importe qui toujours les mêmes mots à n'importe quel moment. (JC, 38)

Cette parole, décrite dans le texte comme figée et hermétique, est en contradiction avec celle de la narration, qui, comme le souligne Madeleine Borgomano, « circule et ne se fixe pas. Elle est libre, diverse, changeante, dans ses modalités comme dans ses contenus²¹ ». Les procédés d'écriture utilisés dans le texte de Liking sont multiples : des procédés syntaxiques et grammaticaux, tels que les points de suspension évoqués plus haut, côtoient maints procédés stylistiques. L'antithèse²², l'accumulation²³ et l'amplification²⁴ ne sont que quelques exemples qui confèrent au texte sa rythmique particulière. À noter, en particulier, les répétitions anaphoriques à l'œuvre dans certains extraits : « Tu en étais sûre / Tu étais

21. Madeleine Borgomano, « Les femmes et l'écriture-parole », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 90.

22. Par exemple : « Je parle d'un désir qui t'enrichirait sans m'appauvrir / D'un désir qui pourrait me remplir sans te vider » (JC, 69) ; « Je marche devant et je suis. Je marche derrière et je précède. [...] Je suis la femme du jour et de la nuit. Je donne la Vie et reçois la Mort pour toujours renaître. Je suis le Vide qui attire le Plein. Je suis l'Impossible pour rendre tout possible » (JC, 93-94).

23. « Quand le pauvre sera un homme / Quand l'Africain sera un homme / [...] Quand le faible apparent sera un homme / Quand la femme sera un homme [...] » (JC, 143).

24. « Je suis femme aujourd'hui. Femme de demain. Femme de la lumière du Grand Sentier... » (JC, 94)

belle on te l'avait dit / Tu étais généreuse on te l'avait chanté / Tu étais intelligente on te l'avait affirmé / Tu étais aimée on te l'avait juré » (JC, 91), ou encore: « Et meurt mille fois d'ignorance / Et meurt mille fois de barres / Et meurt mille fois de honte... » (JC, 147). Ces vers, répétés chaque fois avec une issue différente et dans une forme rappelant la poésie, montrent que le dramatique et le poétique s'entrelacent à l'intérieur de la forme romanesque. Nous retrouvons également de nombreux procédés musicaux, comme l'allitération²⁵, l'assonance²⁶, les pauses, les accentuations par le biais de passages mis en italique, et les phrases souvent très courtes et saccadées²⁷. L'ensemble de ces procédés contribue à tisser l'hybridité formelle du roman de Werewere Liking, ainsi que le « [c]ontraste du lyrique et du satirique » promis par la quatrième de couverture.

Le roman, qualifié par Nathalie Limat-Letellier de « genre mixte, hybride par essence²⁸ », se construit non seulement d'une multiplicité de textes, mais également de langages. Dans cet ordre d'idées, nous nous référons à la théorie dont Mikhaïl Bakhtine fait état dans *Esthétique et théorie du roman*²⁹, afin de considérer l'enchevêtrement des voix de la narratrice, de Grozi et de Babou comme véhicule polyphonique d'idées, d'opinions et de visions du monde. Le discours de la narratrice d'*Elle sera de jaspe et de corail* est entremêlé des interventions de Grozi et de Babou, voire constamment interrompu par elles. Ils forment ensemble un trio aux caractéristiques expressives divergentes, ce qui tend à prouver que « le roman pris comme un tout, c'est un système pluristylistique, plurilingual, plurivocal³⁰ ». La dynamique particulière de ce trio se rattache au postulat bakhtinien selon lequel « la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage [...] et la divergence des voix individuelles qui y résonnent³¹ ». Tandis que la narratrice tente, notamment au moyen de l'écriture d'un journal intime, de dénoncer l'enlisement de Lunaï et

25. Par exemple: « Sinusoïde rythmique rythmée... » (JC, 69).

26. « Il n'y a plus l'angoisse de l'échec et de transmission » (JC, 69).

27. « Il faut les voir qui magouillent farfouillent grenouillent se mouillent jusqu'à la moelle » (JC, 75); « Ils ruent suent muent tuent » (JC, 75).

28. Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », *L'Intertextualité*, op. cit., p. 20.

29. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1978.

30. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 87.

31. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 90.

d'amener le village à se relever de ses misères, elle déplore le peu d'efforts fournis par les deux hommes afin de l'aider dans sa quête. Plus encore, ils constituent des distractions, voire des freins à son projet. On apprend que la narratrice est une femme « misovire », c'est-à-dire tourmentée de ne pouvoir côtoyer des hommes admirables. Ce qualificatif est exacerbé par la déception que lui inspirent les figures masculines incarnées par ses deux acolytes : « Ça va, ça va ! Tu me méprises, je sais ! Tu méprises tous ceux qui sont comme moi [...] Allez va ! Joue les supérieures, ça te va si bien... » (JC, 11), lance Grozi à la narratrice. Cette dernière, bien qu'elle soit consciente des jugements qu'elle adresse à l'homme, n'en demeure pas moins saisie par le différend qui les oppose : « [...] il se détourne furieux. Que lui ai-je *encore* fait ? [...] Et il s'enfuit. Me voici *seule encore* une fois *seule toujours seule* jusqu'à quand *encore* ? » (JC, 11, nous soulignons). Nous retenons le caractère stérile et immuable de ce débat, mis en relief par la répétition des adverbes « encore » et « toujours ». Il en ressort une incommunicabilité entre les sexes masculin et féminin qui entraîne une intense solitude. Parfois, les voix de Grozi et de Babou s'unissent en un discours de réhabilitation du village de Lunaï, ce qui les rapproche de la narratrice (« À force d'écouter Grozi et Babou je me surprends à rêver et j'agis comme si tout était possible comme si tout était vrai. Je confonds les états les mondes et les rêves » (JC, 110)) ; parfois cette dernière reprend ses distances face à un duo dont la faiblesse pervertit l'esprit critique à la base de son projet (« Dois-je vraiment écrire un journal de bord ? Est-ce utile ? [...] Vraiment depuis que je fréquente Grozi et Babou je me comporte comme un mâle : jamais je ne m'évalue ne me remets en cause » (JC, 149-150)). En constante confrontation et collaboration, en constant questionnement et cheminement, la polyphonie du chant-roman est garante, dans son interrelation dynamique, d'un véritable entrechoquement, par ses personnages, des visions du monde.

En addition au paramètre du chant, le genre du journal intime, annoncé d'ailleurs dans la formulation « *journal d'une misovire...* » de la page titre, est largement imbriqué dans le texte. La narratrice écrit un journal, d'abord intime, mais dont elle dédie finalement la lecture à tous. Elle l'adresse aux futures générations de Lunaï. L'impulsion première de ce journal, soit le désir de se dire, d'écrire, est une décision engagée :

Chaque matin je m'empare de crayons-cahiers je voudrais écrire un journal-un livre d'or de bord où je consignerais l'essentiel du rien

ou le rien et l'essentiel. En page de couverture j'écrirais: Livre d'or de bord'or d'une vie de chien: journal d'une misovire. À la première page je mettrais une dédicace mais à qui le dédier? (JC, 13)

D'entrée de jeu, la narratrice annonce son envie de dépasser toutes les limites contraignantes, particulièrement celles de la parole, du langage, du texte littéraire même, dans une adresse au lecteur: « Dans ce texte, jouons. Jouons à accumuler toutes les faiblesses les blocages les placages les laideurs et les velléités. Superposons. Entassons. Mélangeons. Ça ne va pas loin certes. Mais c'est un jeu. Voilà: la parole n'a plus de sens. » (JC, 7) Plus loin dans ce qu'elle qualifie de « texte-jeu » (JC, 8), elle apporte une précision: « Dans notre jeu, il n'y aura pas de solution magique ni de dogme. Nos héros nous laisseront sur notre faim: ils n'iront pas assez loin (pensez donc la nouvelle race serait déjà sur pied!). Ils tâtonnent papillonnent ronronnent et ronflent! » (JC, 8) Dans une démarche qui se veut libre, même ludique, la narratrice déconstruit le schéma romanesque habituel en annihilant la notion de héros dans le récit: ce dernier ne contient pas de personnage vaillant, noble et animé par la quête d'embrasser son destin. Le lecteur est invité à ouvrir son esprit, à se départir de ses idées préconçues et à adapter ses attentes, s'il veut poursuivre sa lecture. Hésitations, réécritures, ratures, répétitions: l'acte de création ne procède pas sans heurts. La narratrice ne ménage pas ses efforts et tente jusqu'à la fin d'« accoucher » de son œuvre par le biais de ce qu'Irène Assiba d'Almeida appelle une « paléo-écriture », soit « un acte de naissance qui engendre et accouche dans la douleur d'un nouvel être, d'un nouveau partenaire social³² ».

La naissance de cette nouvelle écriture culmine dans la création, par Liking, du néologisme « misovire ». La quatrième de couverture nous apprend qu'il signifie « femme, témoin vigilant et critique ». Certains critiques, comme Madeleine Borgomano dans son étude sur l'écriture-parole des romancières africaines, ont tenté d'y apporter un éclaircissement: « « misovire » est un terme bâtard gréco-latino-africain, qui pourrait se traduire par « celle qui hait les mâles »³³ ». Cette invention, renchérit Irène Assiba d'Almeida,

32. Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone: le temps du miroir », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 43.

33. Madeleine Borgomano, « Les femmes et l'écriture-parole », *loc. cit.*, p. 92.

pallie les insuffisances du langage patriarcal qui comporte bien « misanthrope » et « misogynie » mais n'a pas de mot pour décrire quelqu'un qui n'aime pas les hommes au sens le plus littéral du terme. Dans le même temps, faisant fi de la signification étymologique de sa propre invention, Liking donne un tout autre sens à son néologisme. « Une misovire », dit-elle, est « une femme qui n'arrive pas à trouver un homme admirable ». Cette définition lui évite de pratiquer une scission essentialisante entre hommes et femmes [...]»³⁴.

Brisant l'inertie et le silence, « [l'] invention du mot "misovire" annonce la genèse d'un nouveau langage de femme cherchant à exprimer le non-dit [...]»³⁵. Le discours de la narratrice soulève une dualité entre les sexes, tandis que Grozi l'accuse de jouer les « supérieures », et qu'elle renchérit en exposant tout ce que se « comporter comme un mâle » contient d'attitudes et de gestes négatifs. Il n'en demeure pas moins que les deux hommes nourrissent, tout au long du texte, de grandes espérances sur ce qu'ils estiment être le futur de l'expression des habitants de Lunaï :

BABOU : – Alors, comment parlerons-nous, avec quoi dialoguerons-nous ?

GROZI : – Ils parleront avec un regard qui se pose et saisit / Une main qui sait et retient / Un ton qui oriente / Un son qui rassemble / Ils seront forme dans le mot / Acte dans le sens / Rythme dans l'idée / Ils parleront la langue originelle / Ils retrouveront le verbe perdu / Ils dialogueront à cœur ouvert et à mental plein. / Ils dialogueront avec le souffle de vie...

BABOU : – Avec les mêmes mots rabâchés, les mêmes vieilles formules ?

GROZI : – Personne ne trouvera plus aberrant que les langues et les formes évoluent avec les hommes. [...]

BABOU : – C'est pourquoi il n'y a plus d'écho à Lunaï. La parole ne recouvre plus de réalité pour celui qui la donne. Sa vérité n'est plus dans ces mots. Nous voici obligés de chercher un nouveau langage qui puisse s'adapter à notre situation de vieille race déphasée et pourrie...

34. Irène Assiba D'Almeida, « Femme ? Féministe ? Misovire ? », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 50.

35. Irène Assiba D'Almeida, « Femme ? Féministe ? Misovire ? », *loc. cit.*, p. 50.

GROZI: – Un langage plein qui s'adresserait à tous nos sens à la fois, nous agresserait de partout comme une pieuvre pour nous désencrasser, nous secouerait jusqu'à l'évacuation totale de notre croûte d'indifférence, de vieillesse... (JC, 42-44)

Le renouveau du monde, dans ce chant-roman, s'enclenche par un processus de production d'un nouveau langage, lequel signera la renaissance du village par la bouche de ses enfants. La démarche d'écriture de la narratrice-misovire fait d'elle un élément fondamental, indispensable au futur de Lunai. Le roman montre le féminin comme « l'atome primordial³⁶ », « la Matrice-Mère où sont en gestation et les Idées et les Formes et le Souffle de vie » (JC, 93) de l'entreprise de recréation du monde. Le renouveau de cette « société de mutants » (JC, 106), faite d'êtres hybrides, prévoit un affranchissement de sa médiocrité par le biais de l'apport féminin :

Quand il n'y aura plus que des Êtres en quête
d'un mieux devenir d'un mieux Être
Parce que l'avoir absolu ne peut pas devenir tout
Et que l'Être Absolu peut tout avoir
Quand donc je pourrai parler de l'essentiel totalement
épuré
De la difficulté d'être et des voies qui mènent à
l'Être
Parce que j'en aurai tenté l'expérience. (JC, 153)

Loin de vouloir entreprendre ce projet seule, la narratrice souhaite enjoindre le reste de la population à imiter sa quête de croissance ontologique et universelle. Ce faisant, elle tend à la création d'une nouvelle culture, d'une nouvelle race humaine faite « de jaspe et de corail, [...] de souffle et de feu » (JC, 10).

36. Nous reprenons l'une des pistes de recherche de Cécile Dolisane-Ebousse: « Le féminin est-il l'atome primordial ou tout simplement une conception métaphorique et utopique de Werewere Liking? En d'autres termes, l'universel, symbole du féminin, ne peut-il pas être androgyné? », Cécile Dolisane-Ebousse, « Sens et puissance des mythes dans l'œuvre de Werewere Liking », *Éthiopiennes*, n° 85, 2010, [En ligne], http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1745.

CONCLUSION

Savant amalgame de formes et de langages, *Elle sera de jaspe et de corail* illustre les aptitudes de Werewere Liking à repousser les limites des genres et à jouer avec l'hybridité des termes. Nous avons voulu analyser ce texte comme une œuvre hétérogène, à la fois transtextuelle, transculturelle et polyphonique. Le processus de création de la narratrice l'attelle à l'écriture d'un journal intime mais, plus encore, à la régénération d'une société tout entière. Il encourage la mise au jour d'un nouveau langage, qui souhaite libérer l'Afrique de l'inertie et de l'assujettissement, de même que du discours afro-pessimiste véhiculé par l'Occident qui l'emprisonne en deçà de la réalisation de son plein potentiel. « [I] persiste dans ce fouillis des éclats de lumière... » (JC, 8), annonce la narratrice qui s'affirme, entre espoir et lucidité, en tant que formidable expression du genre féminin. Ce chant-roman, qui conjugue étroitement, pour reprendre les termes de Justin Bisanswa, « création de l'imaginaire et production du langage³⁷ », est donc à considérer comme un monument au sein du corpus de la littérature africaine francophone.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BISANSWA, Justin, *Roman africain contemporain*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2009.
- BORGOMANO, Madeleine, « Les femmes et l'écriture-parole », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 87-94.
- CAPLAN, Gérald, *L'Afrique trahie*, Paris, Éditions Actes Sud Junior, 2009.
- CASTERAN, Christian et Jean-Pierre LANGELLIER, *L'Afrique déboussolée*, Paris, Éditions Plon, 1978.
- COLLECTIF, *Appel à communications pour le Colloque Jeunes Chercheurs 2014 « Intertextualités Francophones »*, organisé par la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie, Université Laval, [En ligne], <http://africa-and-science.com/?p=6202>.

37. Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2009, p. 139.

- D'ALMEIDA, Irène Assiba et Sion HAMOU, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone: le temps du miroir », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, 1991, p. 41-50.
- D'ALMEIDA, Irène Assiba, « Femme ? Féministe ? Misovire ? », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 48-51.
- DOLISANE-EBOSSE, Cécile, « Sens et puissance des mythes dans l'œuvre de Werewere Liking », *Éthiopiennes*, n° 85, 2010, [En ligne], http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1745.
- DUMONT, René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- DUMONT, René et Marie-France MOTTIN, *L'Afrique étranglée*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- ELLINGTON, Athleen, « L'interdépendance, un discours d'avenir: Beyala, Liking et Schwarz-Bart », *Notre librairie*, n° 117, 1994, p. 102-106.
- EL NOSSERY, Nevine, « La problématique de la réécriture au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard et *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Éditions 10/18, 1961.
- KASSI, Bernadette Kadiobra, « De la littérature au féminin à la Littérature: Sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/ Afrique subsaharienne) », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003.
- KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LEROUEIL, Emmanuel, « Dépasser l'afro-pessimisme », *Pensées noires*, 19 avril 2012, [En ligne], www.penseesnoires.info/2012/04/19/depasser-l%E2%80%99afro-pessimisme.
- LIKING, Werewere, *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1983.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET OLLAGNIÉ, *L'Intertextualité*, Paris, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

NDIAYE, Christiane [dir.], *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

RABAU, Sophie [dir.], *L'intertextualité*, Paris, Éditions GF Flammarion, 2002.

SEMUJANGA, Josias, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, n° 75, 2004, p. 15-39.

TRAORÉ, Aminata Dramane, *L'Afrique humiliée*, Paris, Éditions Fayard, 2008.

L'INTERTEXTUALITÉ COMME VECTEUR D'ÉTRANGETÉ DANS *LE PROCÈS* DE FRANZ KAFKA ET *UN TEMPS DE SAISON* DE MARIE NDIAYE

ANNE-SOPHIE BOUDREAU

Université Laval

Résumé: Les textes littéraires forment un ensemble complexe dont les éléments sont en constante interaction. L'intertextualité, que celle-ci soit implicite ou explicite, est le nom donné au procédé grâce auquel les auteurs s'appuient sur les œuvres de leurs prédécesseurs par la réappropriation et le renouvellement, agrandissant ainsi le réseau de significations. Cet article étudie la présence en creux du roman *Le Procès*, écrit par Franz Kafka en 1925, dans *Un temps de saison* de Marie Ndiaye, paru en 2004. Par l'étude de la transposition du système de signes autant que de la transformation intertextuelle, laquelle s'effectue par la caricature et la posture du personnage, la présente analyse distingue en quoi l'intertextualité sert le thème de l'étrangeté, central chez Kafka comme chez Ndiaye. Cette intertextualité accroît en effet la puissance de la remise en question induite par ces textes pour interroger le monde dans ce qu'il a de plus primordial, soit l'existence même.

Abstract: Literary texts form a complex togetherness where the elements are constantly interacting amongst themselves: through intertextuality, whether implicit or explicit, these writings communicate with each other by reappropriating and renewing their predecessors,

which then increases the network of meanings. This article will question the implicit presence of the novel *Le Procès*, written by Franz Kafka in 1925, within the novel *Un temps de saison*, published by Marie Ndiaye in 2004. By the transposition of a semiotic system as well as intertextual transformation, in this case the transformation of the caricature and the posture of the character, this analysis will distinguish how intertextuality serves the theme of strangeness, which is central in both texts. This intertextuality function is to then enhance the power of what has been called into question by the novels and then moreover to further allow for a query to the world on its primordial existence.

INTRODUCTION

S'il est généralement ardu d'examiner le phénomène intertextuel, c'est que cette notion a donné lieu à de multiples interprétations; elle est pour ainsi dire pourvue d'autant de définitions qu'il existe de théoriciens, bien qu'il y ait consensus sur ses caractéristiques générales. L'observation même des manifestations intertextuelles est souvent problématique: il arrive que le lien unissant deux œuvres ne puisse être retracé hors de tout doute, puisque les indices intertextuels sont rarement explicites. Compte tenu de cette difficulté, comment déterminer si le rapport entre deux œuvres dépasse la simple ressemblance? Selon Julia Kristeva, « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [...] et [...] le langage poétique se lit, au moins, comme *double*¹ ». C'est dire que la littérature, fondamentalement, est composée d'un réseau d'œuvres singulières et autonomes mais interreliées². Laurent Jenny, dans son article « La stratégie de la forme », précise toutefois que l'intertextualité ne désigne pas une « addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens³ ». Pour Jenny, il s'agit d'un phénomène dépassant la simple familiarité qui advient lorsque le jeu de

-
1. Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85.
 2. Ainsi, bien que la référence intertextuelle ne constitue pas un impératif pour la compréhension d'une œuvre, elle reste une clé de lecture importante pour saisir les différents niveaux de sens au sein d'une production littéraire.
 3. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (*Intertextualités*), septembre 1976, p. 262. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle SF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

ressemblances entre deux récits se fait porteur d'une signification, lorsqu'un texte éclaire, corrige ou prolonge une réflexion amorcée dans une œuvre antérieure, tout en conservant son autonomie.

L'intertextualité permet donc l'élargissement du réseau sémantique grâce à un jeu dialogique de transformation et de réappropriation. Toujours selon Jenny, « [o]n distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a un emprunt d'une entité textuelle abstraite et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel » (SF, p. 262). J'ajouterais qu'il est question de relation intertextuelle lorsque les jeux d'échos dépassent la simple coïncidence pour signaler un lien plus étroit entre deux œuvres. Mais pour prendre effet, ce procédé requiert la vigilance du lecteur et sollicite de sa part un travail d'investigation ; il lui faut, à la manière d'un détective, interpréter les indices intertextuels pour reconstituer un ensemble de significations qui remet en perspective sa lecture de l'œuvre. Il s'agit donc d'une stratégie de modulation du sens qui ne relève pas du hasard ; après tout, pour reprendre les mots de Sherlock Holmes⁴, chercheur d'indices par excellence s'il en est un, l'univers [littéraire] est rarement assez paresseux pour se perdre en coïncidences anodines.

Bien qu'aucune marque explicite ne soit discernable dans le roman *Un temps de saison*⁵ de Marie Ndiaye, paru en 2004, celui-ci présente un fort intertexte avec *Le Procès*⁶ de Franz Kafka, une œuvre datant de 1925. En fait, plusieurs chercheurs (Nora Cotille-Folet⁷, Dominique Rabaté⁸ ou

-
4. « – Oh, Sherlock. What do we say about coincidences?
– Universe is rarely so lazy. »
Steven Moffat et Mark Gatiss, *Sherlock*, saison 3, épisode 2, « The Sign of Three », Londres, BBC, 2014, 1:05:50 sur 1:26:05.
 5. Marie Ndiaye, *Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit, 2004. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle TS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 6. Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1933 [1925]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle LP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 7. Nora Cotille-Foley, « Permanence et métamorphoses : l'évolution du lieu de mémoire Paris-province de J.-K. Huysmans à Marie Ndiaye », *Essays in French Literature*, vol. 43, 2006, p. 47-64.
 8. Dominique Rabaté, *Marie Ndiaye*, Paris, Textuel, 2008. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Cornelia Ruhe et Daniel Bengsch⁹, par exemple) ont déjà repéré les nombreuses allusions à Kafka dans les œuvres de Ndiaye – la ressemblance, bien qu'elle soit implicite, n'est pas fortuite, puisqu'elle s'étend presque à l'ensemble de sa production littéraire. Dépassant la stricte analyse comparative, cet article propose de lire *Un temps de saison* comme une réappropriation contemporaine de la problématique initialement abordée par Kafka, soit celle de l'existence coupable. Par la transposition de l'atmosphère angoissante du *Procès*, par la satire et par la transformation produites par la caricature ainsi que par l'intervention de la posture des personnages principaux, il semble en fait que le roman *Un temps de saison* utilise la trame narrative du *Procès* comme tremplin pour amener ailleurs la problématique de l'existence.

RÉSUMÉS

Joseph K., protagoniste du *Procès*, est un fonctionnaire sans histoire. Un matin, cependant, il est confronté à un événement singulier : sans motif apparent, il est tiré du lit par deux hommes qui se présentent chez lui pour l'arrêter. Joseph K. conteste cette arrestation sans fondement et clame son innocence. Il entreprend des démarches judiciaires inextricables, se prête aux interrogatoires, rencontre une multitude de gens qui affirment pouvoir l'aider. Cette aide, toutefois, ne consistera jamais qu'à plaider sa cause – en vain – auprès des autres acteurs du procès. Étrangement, l'acquittement réel est impossible et l'accusé vit dans une liberté illusoire en repoussant sans cesse la tombée du verdict, sous la constante menace d'être déclaré coupable – mais coupable de quoi ? Après un an de procédures, sans jamais connaître la raison de son arrestation, Joseph K. reçoit la visite de deux bourreaux venus appliquer la sentence. Sans plus de cérémonie, il est égorgé « comme un chien » (LP, p. 280) et le roman se solde par cette mort violente à laquelle il ne pouvait échapper. Pour Claude David, « [...] le procès de Joseph K. ne pouvait s'achever ni sur un

9. Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe [dir.], *Une femme puissante. L'œuvre de Marie Ndiaye*, New York, Éditions Robopi B.V., coll. « Francopolyphonie », 2013. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FP, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

acquittement ni sur une damnation, puisque l'inculpé n'était coupable que d'exister¹⁰».

Des années plus tard, Marie Ndiaye adapte cette problématique de l'identité coupable à sa propre époque de création – son roman s'inscrit d'ailleurs dans la mouvance d'une littérature du déracinement par la mise en scène de la tension entre identité et altérité. La problématique commune aux personnages de Kafka et de Ndiaye, soit leur quête pour retrouver une place en société, se transforme d'un roman à l'autre: de fait, si Joseph K. tente de se soustraire à l'étrangeté en prouvant son innocence, le personnage d'*Un temps de saison* désire quant à lui intégrer cette étrangeté dans une cinglante parodie du conformisme. Les éléments intertextuels mis en place par Ndiaye dans son roman permettent en quelque sorte au lecteur d'explorer l'envers de la problématique initialement abordée par Kafka, dans un univers fictionnel totalement distinct. L'auteure opère un renversement significatif d'un texte à l'autre par une variation sur le même thème, exposant ainsi l'universalité du problème identitaire ainsi que son insolvabilité.

Le roman de Ndiaye raconte la quête d'Herman, un Parisien dont les vacances à la campagne ont dépassé la date butoir du 1^{er} septembre. Comme si la fin de l'été déclarait le début des hostilités, le village auparavant charmant devient inamical: la femme d'Herman et leur enfant disparaissent mystérieusement, alors qu'une pluie ininterrompue remplace le soleil. Demandant de l'aide aux villageois, Herman n'obtient que des sourires figés et des politesses mécaniques. Ce n'est qu'à la suite d'infinis détours, assimilables à ceux de Joseph K. au tribunal, qu'il rencontre à la mairie quelqu'un manifestant enfin de l'intérêt pour sa cause. Selon le président, la seule façon de retrouver ses proches est de se fondre parmi les villageois jusqu'à leur faire oublier qu'il est un intrus, un étranger. Herman accepte donc de se laisser assimiler par la masse jusqu'à s'abandonner avec détachement au conformisme. Il abandonne peu à peu sa volonté et renonce à son individualité, il se laisse engourdir par le passage des jours identiques et cesse de se questionner. Enfin, comme promis, il retrouve sa famille, qui se présente toutefois sous une forme fantomatique, âmes errantes et inaccessibles qui existent sans vivre vraiment.

10. Claude David, «Préface», dans *Le Procès*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique», 1933 [1925], p. 20. Désormais, les références à cette préface seront indiquées par le sigle CD, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Herman est ébranlé par cette vision, et c'est en quittant les lieux pour un court laps de temps qu'il s'aperçoit qu'il se sent désormais incongru hors de ce village – auquel il n'appartiendra pourtant jamais complètement. En fait, *Un temps de saison* est l'allégorie d'une société conformiste qui absorbe les individus en rejetant leur spécificité et les maintient dans un état de flottement entre l'ici et l'ailleurs, entre soi et l'autre. Si Joseph K. est coupable d'être, Herman est quant à lui coupable de n'être pas à sa place.

TRANSPPOSITION SÉMIOTIQUE

« Ce n'était jamais arrivé » (LP, p. 23), pense Joseph K. à l'arrivée des agents venus pour l'arrêter. Dès les premières lignes, *Le Procès* relève l'anomalie de la situation par un champ lexical du doute et de l'inquiétude. Les questionnements indignés se succèdent : « Quels hommes étaient-ce donc là ? De quoi parlaient-ils ? À quel service appartenaient-ils ? [...] Qui osait là lui tomber dessus dans sa maison ? » (LP, p. 27) La rupture avec l'habitude, l'incompréhension et la crainte créent une tension chez le personnage, laquelle se répercute dans la narration, mais l'étrangeté du roman a cela de particulier qu'elle n'affecte que Joseph K., tandis que le reste du monde accepte cette situation pourtant insolite. On remarque une problématique similaire dans *Un temps de saison*, dans la mesure où le personnage principal angoissé se débat contre l'indifférence générale. Herman a le sentiment bizarre que les villageois sont ligüés contre lui ; cette impression d'être seul contre le monde se trouve décuplée par la transposition de l'étrangeté à même la mise en récit, laquelle se manifeste dès l'incipit par le lexique du désarroi et de la rupture avec l'habitude. Une atmosphère typiquement kafkaïenne, d'ailleurs récurrente dans les œuvres de Ndiaye, imprègne d'emblée le récit. À la manière de Joseph K. qui est confronté à un événement sans précédent, coupable d'un crime dont il ne sait rien, Herman est puni pour avoir dérogé à l'usage : « [A]yant attendu une journée de trop pour partir et modifié ainsi une habitude de dix ans [...], Rose et lui s'étaient exposés à des perturbations inconnues. » (TS, p. 15) Ainsi, les protagonistes des deux romans, à la suite d'un point de rupture dans leur existence, tombent sous l'emprise d'un système régi par des lois incompréhensibles. Ils sont confrontés à des personnages étranges, parfois hostiles ; ceux qui proposent leur aide sont souvent incompetents, voire dangereux. Les

avocats engoncés dans leur obsession de la procédure et le réseau de contacts corrompus de Joseph K. lui nuisent plus qu'ils ne le servent; de son côté, Herman affronte des gens en apparence pleins de bonnes intentions, mais en définitive inutiles. Il s'impatiente, se heurte aux sourires vides de ces inconnus à l'indifférence polie et son trouble augmente à mesure qu'il discerne dans le village un jeu de manigances et d'influences tout similaire à celui du *Procès*.

Ces correspondances permettent de reconnaître les premières marques d'une stratégie de déplacement intertextuel de l'étrangété kafkaïenne dans un autre cadre narratif, celui d'*Un temps de saison*. La structure du récit ainsi que son atmosphère générale, avec ce qu'elles apportent d'anxiété, sont transposées d'un roman à l'autre pour lancer le lecteur sur la piste intertextuelle. En fait, la transposition sémiotique permet à Ndiaye de reprendre certains aspects d'une œuvre antérieure pour renouveler leur sens et bientôt, il devient manifeste qu'il s'agit là d'une pleine réappropriation. C'est par ce procédé que la référence devient intertextualité: les clins d'œil au *Procès* revêtent une signification neuve et entière, jusqu'à ce que la ressemblance avec le roman de Kafka fasse partie intégrante d'*Un temps de saison*.

D'abord, la situation d'énonciation dans le roman de Ndiaye favorise le climat d'incertitude, notamment par l'usage de déictiques indéfinis, comme c'est le cas dans plusieurs des œuvres de Kafka. La trame narrative du *Procès*, tout particulièrement, empêche de situer les événements tant dans l'espace que dans le temps: le personnage porte un nom incomplet, la ville où se déroule l'action n'est pas nommée et le récit ne s'inscrit dans aucune époque donnée. La situation spatio-temporelle dans le roman de Ndiaye s'avère tout aussi floue: Herman est un personnage mystérieux dont on sait uniquement qu'il est professeur et père de famille, en vacances dans un village anonyme. Cet effacement tend à aplanir toute singularité et, d'entrée de jeu, les récits semblent se télescoper en d'autres temps et d'autres lieux, sans qu'on puisse en préciser les détails. Cette insaisissabilité est amplifiée dans les deux cas par l'usage du motif de l'intempérie infinie, lequel se manifeste dans chaque univers fictionnel de manière semblable et acquiert en définitive une même valeur symbolique. Pour Herman, dans le village où tout semble glacial et insaisissable, les jours identiques défilent et semblent s'uniformiser sous l'assaut d'une pluie incessante, sans qu'il cherche à les compter; Joseph K., quant à lui, se débat autant contre le tribunal que contre les jours gris qu'il

souhaiterait tantôt précipiter, tantôt retenir : « La neige continuait à tomber, le temps ne s'éclaircissait pas. » (LP, p. 169) Dans les deux cas, la pluie et la neige que l'on dirait éternelles aplatissent le passage du temps et redoublent le caractère évanescent des jours qui se succèdent sans qu'il y ait de progression pour les personnages. Chez Ndiaye, pourtant, une transformation s'opère à partir de ce vecteur d'étrangeté. Le phénomène naturel qui, chez Kafka, marque la perte de conscience temporelle, la passivité et l'abatement du personnage prend, dans *Un temps de saison*, une signification supplémentaire : par un curieux procédé de personnification, la nature devient littéralement un ennemi à combattre. Comme si elle était pourvue d'intention, la pluie donne l'impression de s'opposer à Herman pour repousser cet étranger qui n'a pas sa place parmi les villageois. Contrairement aux habitants qui « résiste[nt] bien à la mauvaise saison » (TS, p. 113), Herman n'a aucune tolérance pour la pluie glacée et il a honte d'être « vainc[u] par l'eau » (TS, p. 112). Chez Ndiaye, l'oppression de la grisaille aliénante prend une tournure agressive, puisque le personnage est physiquement assailli par la pluie qui l'imbibe jusqu'à l'hébétude, voire jusqu'à l'exclusion du monde. La symbolique de l'intempérie éternelle transcende donc l'utilisation somme toute restreinte qu'en fait Kafka pour jouer un rôle narratif autrement significatif dans *Un temps de saison*. Par cette transformation, l'étrangeté initiale s'amplifie jusqu'à faire de la nature un « ennemi » (TS, p. 27) tout aussi menaçant que le système social.

Bien sûr, l'inquiétante étrangeté, le jeu d'incertitude quant au temps et à l'espace fictionnels ainsi que le motif de l'intempérie éternelle constituent divers effets narratifs assez répandus en littérature. Néanmoins, considérant les nombreuses occurrences et la force symbolique de ces points de jonction entre *Le Procès* et *Un temps de saison*, considérant également le processus de transposition appliqué par Ndiaye, il semble justifié de considérer l'existence d'un lien significatif entre ces deux romans. Dans le cas présent, en fait, ces systèmes de signes tiennent lieu de cadre intertextuel : leur présence soulève la vigilance du lecteur qui établit un premier rapprochement ; leur modification entraîne quant à elle une réorientation sémantique qui distingue *Un temps de saison* du *Procès*.

TRANSFORMATION DE LA CARICATURE

Comme cela a déjà été mentionné, la transposition est la première étape du processus intertextuel par lequel différents éléments empruntés à une œuvre antérieure sont modifiés et intégrés; la réappropriation implique la transformation de cette matière extraite du récit premier, dans la mesure où « [l]a relance de la signification intervient en même temps que toute nouvelle mise en contexte » (SF, p. 279).

Dans le cas présent, la stratégie de la caricature constitue l'une des modalités de transformation intertextuelle les plus marquées. *Un temps de saison*, dès ses premières pages, reprend l'inextricabilité administrative à laquelle Joseph K. est confronté :

l'atmosphère kafkaïenne se met en place en général par un appareil administratif à la fois passionné et obscur sous l'autorité duquel d'aucuns s'affairent à cœur joie, d'autres plutôt avec mollesse. Selon Cotille-Foley, ce décor de la mairie ressemble à un véritable « rhizome kafkaïen¹¹ ». (FP, p. 90)

En effet, les dédales bureaucratiques, les couloirs interminables ainsi que le désarroi d'un protagoniste qui accumule les rencontres stériles se retrouvent aussi chez Ndiaye : comme Joseph K. qui se perd dans les hauts escaliers et les corridors sans fin de la maison de justice, longeant ses couloirs sombres et suffoquant dans l'atmosphère pesante des bureaux perchés dans les recoins les plus éloignés, Herman éprouve des difficultés à se dépêtrer d'un système administratif complexe et sclérosé. Il souffre de la même solitude que Joseph K., victime d'une « négligence étrange ou [d']une indifférence révoltante » (LP, p. 72). Ballotté entre le gendarme « peu disposé à s'occuper de son cas » (TS, p. 22) et l'hôtesse de la mairie, puis transféré au président du syndicat d'initiative, le Parisien agité s'affaire lui aussi à chercher de l'aide; perdu dans un véritable labyrinthe, il avance avec peine dans « un couloir qui s'enfon[ce] sur l'arrière de la maison, droit et si long qu'Herman en per[d] toute représentation des proportions du village » (TS, p. 33). Chez Ndiaye comme chez Kafka, la complexité et l'absurdité du processus judiciaire se traduisent par la perte de contrôle des personnages et leur impuissance contre le système qui devient une errance physique inexorable.

11. Nora Cotille-Foley, « Permanence et métamorphoses : l'évolution du lieu de mémoire Paris-province de J.-K. Huysmans à Marie Ndiaye », *op. cit.*, p. 58.

Toutefois, si la caricature du système administratif s'étend sur l'ensemble du roman de Kafka, elle n'apparaît que dans la première partie d'*Un temps de saison*. Cette reprise d'une séquence du *Procès*, si brève soit-elle, a pour fonction d'amplifier l'incohérence de l'attitude d'Herman. En effet, pour tout lecteur ayant une certaine connaissance de l'œuvre de Kafka, une différence majeure distingue les deux protagonistes. Joseph K. s'indigne devant le « non-sens de l'ensemble d'un tel système » (LP, p. 84), plus il s'avance en ces lieux et plus son malaise s'aggrave (LP, p. 109); Herman, au contraire, finit par ne plus s'étonner de l'étrangeté de la situation à mesure qu'il s'enfonce dans les dédales. Le motif du labyrinthe et des méandres administratifs est donc repris dans le second roman : c'est ici l'attitude du personnage qui subit une transformation. Joseph K. se débat contre l'incompréhensible et refuse d'« aller plus loin » (LP, p. 108), alors qu'Herman accepte de se plier aux règles de son environnement pourtant hostile. En transposant et en transformant la caricature du système judiciaire, Ndiaye oppose le comportement d'Herman à celui de Joseph K. devant une même situation par l'intervention de la qualification, propriété intertextuelle par laquelle « actants ou circonstants du récit originel sont repris mais qualifiés antithétiquement » (SF, p. 277). Ainsi, l'acceptation d'Herman, par opposition avec l'attitude révoltée de Joseph K., accroît l'étrange incongruité du modèle représenté dans *Un temps de saison*.

Et si Ndiaye reprend cette caricature du système administratif telle qu'elle est développée par Kafka, elle se réapproprie également celle des conventions sociales qui va de pair avec la tyrannie du protocole, omniprésente dans *Le Procès*. Il semble en effet que les procédés judiciaires présentés dans le roman soient si bien intégrés que plus personne n'ose les remettre en question, aussi ridicules soient-ils, au point où les actants de la justice tirent leurs enseignements d'une mémoire ancienne et floue : « il est très difficile de savoir : les sentences du tribunal ne sont jamais publiées ; les juges eux-mêmes n'ont pas le droit de les voir, aussi n'a-t-on conservé que des légendes sur la justice du passé » (LP, p. 195). Le dénouement du procès dépend en définitive des relations et des manigances des employés de la justice ; aussi, l'accusé n'a aucun pouvoir sur l'avancée de sa cause, outre celui de naviguer au sein des intrigues sans trop de dommages. Le portrait stéréotypé des hommes de loi obnubilés par le jeu stérile des influences donne une valeur critique au roman, à mesure que les protocoles sont tournés en dérision. Les alliés potentiels de Joseph K. sont

menteurs, incompetents ou corrompus: « tout y est creux et faux. C'est un monde malade et mourant: [...] le roman se trouve par conséquent engagé dans une impasse: le procès a cessé d'être celui de Joseph K. pour devenir le procès du monde et il n'existe plus de normes selon lesquelles juger » (CD, p. 17). Le roman se moque ainsi des conventions fossilisées qui ne font qu'alimenter un système aveugle et absurde. À partir de cette caricature des conventions judiciaires, *Un temps de saison* reprend une stratégie similaire de caricature des conventions sociales. La tyrannie de la fonction, qui, chez Kafka, empêtre les hommes de loi dans un système corrompu et autoritaire, s'étend chez Ndiaye à l'ensemble du système social. L'étrangeté naît de cette rupture entre ce qui est et ce qui devrait être:

Le malaise est partout prégnant, produisant une vision critique du monde social et, parfois, des brèches ironiques dans le mur trop conventionnel des apparences. L'étrangeté de ce rapport au monde est fondamentalement liée à un décalage social persistant, à une impossibilité foncière d'appartenir à un monde stable, sinon par imposture. (MN, p. 42-43)

Cette modulation d'un même thème – la caricature du protocole, qu'il soit judiciaire ou social – constitue donc une réappropriation intertextuelle qui lie les deux romans. Dans *Un temps de saison*, c'est la tyrannie des manières polies qui gouverne au sein du village et les habitants semblent enchaînés dans cette répétition hypocrite de gestes qu'ils accomplissent machinalement, indifférents au sort d'Herman malgré leur sollicitude apparente. Les villageois présentent tous une amabilité artificielle, mais il arrive que « les rênes tenues serrées de la courtoisie parfaite, codifiée, [leur] échapp[ent] légèrement » (TS, p. 23); ces dérapages, bien qu'ils soient légers, confirment peu à peu l'inquiétante étrangeté suggérée depuis l'incipit. Il s'agit là d'une notion théorisée par Freud, que Maxime Coulombe définit comme « une infime inclinaison de la réalité commune. Elle est ce presque-rien qui rompt la surface lisse des choses et qui sait, de sa discrétion même, répandre la peur¹² ». Ainsi, une rupture s'opère dans les manières d'« exquise urbanité » (TS, p. 13) des villageois: leur hostilité voilée devient bientôt manifeste et la distinction entre eux et Herman se fait plus nette. Il en résulte un effet

12. Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La nature humaine », 2012, p. 47.

d'incommunicabilité qui renvoie au dialogue de sourds représenté dans le *Procès*, au sens où les deux protagonistes se débattent en vain pour se faire entendre dans l'indifférence générale. *Un temps de saison* transforme ce qui était déjà décelable dans *Le Procès* en établissant un rapport similaire de domination entre soi et l'autre; dans les deux cas, la caricature vise à tourner en dérision l'ordre figé, qu'il soit judiciaire ou social.

De plus, Ndiaye se réapproprie le motif de la caricature du conformisme chez les personnages que l'on trouve chez Kafka. Dans *Le Procès*, les employés de la justice se succèdent, semblables dans leur apparence et leur discours; de son côté, Herman cohabite avec des villageois qui ont tous les mêmes manières empruntées, les mêmes cheveux jaune pâle. Les femmes portent un corsage fleuri qui «écras[e] pareillement leur poitrine tant elles le nou[ent] serré [] ce qui leur donn[e] [] cet air compassé, rigide un peu» (TS, p. 18); en outre, comme par contamination, Herman se surprend à imiter lui aussi ce «grand sourire séducteur et froid qu'[il] connaî[t] si bien au village» (TS, p. 105). Tous ont des gestes mécaniques qui les uniformisent dans une esthétique de la répétition figée, comme c'est le cas lors de la scène du repas à l'auberge. À ce moment, un «on» cohésif réunit l'ensemble des employés qui bougent en chœur dans une procession rappelant le théâtre de l'absurde. De fait, à l'appel d'Alfred, «tout le monde repouss[e] sa chaise sans toucher au dessert. On se rang[e] à la queue leu leu, Alfred en tête, dans un silence diligent, on attrap[e] près de la porte imperméable et parapluie, puis on sor[t] rapidement en rentrant le cou dans les épaules». (TS, p. 61-62) Cette logique de la répétition, tant dans les gestes que dans l'apparence des villageois, accroît le sentiment de scission entre le personnage et le reste du monde. Selon Freud, d'ailleurs, le motif du double constitue l'un des facteurs producteurs d'inquiétante étrangeté puisqu'en sa présence, le sujet «ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre¹³». Séparé des autres, Herman ne se reconnaît plus lui-même et cherche à adhérer au groupe formé par tous ces sosies au détriment de sa propre individualité. Considérant que la caricature du système administratif et judiciaire s'étend dans *Un temps de saison* à l'ensemble de l'univers social par la caricature de la bienséance mondaine et de la tyrannie de la convention, la transformation intertextuelle permet d'élargir la problématique que

13. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1919], p. 236.

l'on trouvait déjà chez Kafka : si Joseph K. lutte contre le système judiciaire, l'adversaire d'Herman est la société tout entière.

INTERVERSION DE LA POSTURE DU PERSONNAGE

La transposition et l'interversion d'un système de signes préexistant, du *Procès* à *Un temps de saison*, forment autant de manifestations intertextuelles qui modifient la réception du texte chez le lecteur avisé. Il ne faut pas oublier, toutefois, que cette corrélation conserve aux deux romans leur statut distinct et autonome. Ainsi,

[c]haque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle, où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatisé « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. (SF, p. 266)

Le fait est que l'intertextualité rompt la linéarité de la lecture et instaure une polysémie au sein du récit. L'intertexte kafkaïen, bien qu'il oriente *Un temps de saison* dans une certaine direction interprétative, n'agit pas comme un facteur de limitation du sens : il permet plutôt d'ouvrir les possibilités en suggérant l'existence d'une autre dimension sémantique. C'est par la réappropriation que le texte second s'enrichit du texte premier. Dans le cas présent, cela provient entre autres du fait qu'*Un temps de saison* propose une interversion de la posture du personnage, par laquelle il devient possible de distinguer les deux intrigues, tout en les liant significativement.

Dans *Le Procès*, diverses formes d'étrangeté sont dérangeantes, voire menaçantes pour Joseph K. Face à l'incohérence du monde représenté, l'accusé tente désespérément de rétablir l'équilibre brisé, il résiste et lutte pour ramener la situation à la normale en utilisant successivement la soumission, la ruse, la force ou la menace : « [s]'il s'agissait d'une comédie, il allait la jouer lui aussi ». (LP, p. 27) Certes, les étouffants greniers où s'agitent les hommes de loi l'abrutissent et l'oppressent, la fatigue l'accable et il est conscient que le système vise à « endormir l'accusé et [à] le maintenir dans l'inaction » (LP, p. 163), mais entre ces moments d'égarement, Joseph K. tente féroce de se libérer des charges qui pèsent contre lui

et dénonce l'absurdité du système judiciaire. Le personnage principal du roman de Ndiaye, quant à lui, adopte une attitude inverse lorsqu'il bascule dans un espace régi par des règles inconnues. Si Joseph K. se révolte, Herman accepte au contraire de se plier aux exigences de l'étrangeté dominante. Si cet aspect a déjà été abordé dans le cadre de la transformation de la caricature, il importe d'approfondir les enjeux liés à l'interversion de la posture du personnage : à ce point du récit, ce qui est critiqué par le renversement, c'est la soumission du personnage par rapport au village comme entité qui cherche à l'avaloir, c'est le dangereux consentement au conformisme. En effet, l'acceptation d'Herman devient bientôt une intériorisation des normes sociales, ayant pour conséquence la dilution de sa propre identité dans un milieu auquel il n'appartient pas. Herman, contrairement à Joseph K., accepte rapidement d'être assimilé par la communauté villageoise et sombre dans une indifférence léthargique : « il se fût plus volontiers laissé tomber sur l'édrédon, il y fût resté silencieux et sans pensées de longues heures ». (TS, p. 87) Autrement dit, les traces intertextuelles permettent de lire le *Procès* et *Un temps de saison* comme les deux faces d'une même médaille. Le procédé intertextuel qui traverse le roman de Ndiaye trouve sa principale motivation dans le renversement final. Le rapport du personnage à l'étrangeté subit ici une modification singulière : ce qui est, dans *Le Procès*, un rapport de confrontation se trouve, dans *Un temps de saison*, réorienté vers un rapport de soumission. Pour rétablir l'équilibre et supprimer la division entre lui, accusé, et les autres, innocents, Joseph K. doit retrouver son statut de non-coupable. La même volonté de retrouver l'ordre initial se traduit chez Herman par un désir d'intégrer, par imposture et conformisme, un mode de vie qui n'est pas le sien. Hommes simples et sans histoire, ils sont tous deux reconnus coupables de tenter d'accéder à une place qui leur est refusée, mais ils échouent et errent sans parvenir à s'ancrer dans le monde.

Le travail intertextuel, qui prend appui sur cette étrangeté commune aux deux romans, a pour fonction d'élargir les enjeux de la problématique amorcée dans *Le Procès* : face à une accusation similaire, soit celle de la culpabilité existentielle, Joseph K. lutte et Herman demeure passif. Par l'interversion de la qualification et de la sémiologie du personnage, l'intertextualité met en relation deux attitudes opposées, deux façons de répondre à l'étrangeté. Si le récit conserve bel et bien le « leadership du sens », *Un temps de saison* expose toutefois la réciproque de la révolte

menée par Joseph K. et montre les conséquences de la soumission à l'étrangeté, de l'annihilation de soi au profit d'une illusoire place dans le monde. Malgré la singularité des deux trames narratives, *Un temps de saison* confirme ce que suggérait déjà *Le Procès*: la culpabilité existentielle n'a qu'une seule et unique issue, et ce, peu importe la réaction des personnages par rapport à un monde qui les rejette. Une lecture intertextuelle offre la possibilité de mettre en perspective deux attitudes opposées face à la persécution. En dépit de leurs tentatives divergentes, qu'ils optent pour la révolte ou pour la passivité, les deux hommes sont condamnés dès les premières pages, sans rédemption possible.

Malgré les efforts du personnage pour changer son sort, *Le Procès* présente en conclusion la mise à mort froide et brutale, absurde, de Joseph K. par des agents de la justice. Quant à Herman, s'il échappe à l'exécution, il ne se soustrait pas pour autant à la destruction : à la suite de son séjour au village, le Parisien succombe, de façon symbolique mais non moins néfaste, à sa propre dissolution. Ainsi, à la fin du récit, lors d'un bref voyage en voiture, « Herman [a] la certitude que la liquéfaction de tout son être serait achevée avant l'arrivée au village ». (TS, p. 141) La pluie froide pénètre dans ses veines, son corps n'arrive plus à repousser ses assauts répétés depuis plusieurs semaines. Les efforts d'Herman pour appartenir au village semblent enfin se concrétiser au moment où la pluie l'imbibe de l'intérieur et qu'il fusionne, affaibli, avec cet environnement pourtant hostile. Si le sang de Joseph K. se déverse hors de lui, baignant le sol du monde qui l'a rejeté, la pluie s'immisce dans le corps d'Herman et le dissout, elle l'envahit finalement en faisant circuler le froid dans ses veines de manière définitive.

La lecture intertextuelle permet donc une interprétation plus générale des conclusions proposées par ces deux romans. Les destins individuels des personnages, lorsqu'ils sont interprétés l'un en regard de l'autre, se chargent d'une sorte de fatalité : peu importe l'attitude qu'ils adoptent, qu'ils se révoltent ou s'abandonnent à leur sort, Joseph K. et Herman sont condamnés à la suppression de leur individualité. Dans un cas de culpabilité identitaire, la disqualification du sujet est la seule issue, et ce, peu importe la posture adoptée par l'accusé.

CONCLUSION

De bien des manières, il est manifeste que le roman *Un temps de saison* s'apparente à l'univers kafkaïen, et ce, au-delà de la simple référence. L'intertextualité est ici cumulative, au sens où elle se construit par bribes au fil du texte : d'indice en indice, ce qui ressemble initialement à un jeu d'échos devient bientôt trop systématique pour relever de la simple parenté littéraire. La caractérisation des personnages, leur statut incertain, la caricature des systèmes judiciaires et sociaux ainsi que l'interversion des postures de Joseph K. et d'Herman tissent en effet un important réseau de corrélations ayant pour fonction de dédoubler les pistes interprétatives au sein du roman *Un temps de saison*. Tout ce travail de réappropriation prend un sens particulier à la fin du récit : au moment où les emprunts au texte-original sont ultimement mis au service du « texte-centreur », il apparaît que les destins distincts des personnages se rejoignent pour exprimer toute leur fatalité. Aussi, par l'usage de l'intertexte kafkaïen, Ndiaye exprime en quelque sorte l'impasse de l'existence pour les imposteurs. Si la lutte et la soumission constituent deux réactions possibles, l'auteure d'*Un temps de saison* affirme qu'il n'existe aucune issue à la culpabilité existentielle, laquelle mène invariablement à la mort. Il n'est pas question ici de compléter l'œuvre de Kafka, mais bien de s'appuyer sur ce propos antérieur pour relancer la réflexion. Pour ce faire, Marie Ndiaye reprend et adapte la problématique de l'existence coupable à son propre contexte d'écriture. Elle suggère en définitive l'universalité du mal-être identitaire : l'être humain, sans égard pour son époque, son origine, son statut, son âge ou son attitude, doit être fidèle à lui-même ou alors disparaître.

Il ressort de la présente analyse que l'intertextualité, du *Procès* à *Un temps de saison*, a pour fonction d'être un vecteur d'étrangeté sur les plans thématique et narratif autant que de remettre en perspective la lecture initiale des œuvres. Mais il s'avère également que cette stratégie en vient à mettre en abîme le thème même des deux récits, soit la question du sujet confronté à la menace de l'assimilation. Par la transposition d'un système de codes d'un univers à l'autre, l'intertextualité matérialise en quelque sorte la problématique de l'identité sans attache qui est mise en scène dans les deux romans. Comme le personnage d'Herman qui est coupable de n'être pas à sa place, le réseau sémantique du *Procès* est lui-même transposé dans un ailleurs littéraire, soit dans *Un temps de saison*. Dans ces circonstances, l'intertexte kafkaïen, par sa présence implicite dans le

cadre fictionnel d'un roman hôte, redouble en filigrane la situation d'Herman qui tente de se fondre dans une société à laquelle il n'appartient pas. Par cette mise en abîme tout ironique, il semblerait que l'intertextualité en vienne à prolonger en dehors même de la diégèse le discours de Ndiaye sur les questions d'altérité et d'assimilation, dans un jeu d'échos métadiscursif entre le monde fictionnel et le processus de mise en récit.

BIBLIOGRAPHIE

- BENGSCHE, Daniel et Cornelia RUHE [dir.], *Une femme puissante. L'œuvre de Marie Ndiaye*, New York, Éditions Robopi B.V., coll. « Francopolyphonie », 2013.
- COTILLE-FOLEY, Nora, « Permanence et métamorphoses : l'évolution du lieu de mémoire Paris-province de J.-K. Huysmans à Marie Ndiaye », *Essays in French Literature*, vol. 43, 2006, p. 47-64.
- COULOMBE, Maxime, *Petite philosophie du zombie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La nature humaine », 2012.
- DAVID, Claude, « Préface », dans *Le Procès*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1933 [1925], p. 7-20.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1919].
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (*Intertextualités*), septembre 1976, p. 257-281.
- KAFKA, Franz, *Le Procès*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1933 [1925].
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969.
- NDIAYE, Marie, *Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- RABATÉ, Dominique, *Marie Ndiaye*, Paris, Textuel, 2008.

PROLÉGOMÈNES À UNE CRITIQUE DE LA RAISON COLONIALE

Cheikh Hamidou Kane, Paul Ricœur
et Gabriel Marcel

NICOLAS TREIBER

Aix-Marseille Université

Résumé: *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane offre de multiples possibilités de dialogue dans le champ philosophique. L'analyse que Kane mène de la rationalité occidentale et de la dynamique colonisatrice de l'Occident permet de revenir sur certaines relations intertextuelles, encore peu documentées, au sein de son œuvre. En effet, ses critiques font écho aux préoccupations de la scène intellectuelle parisienne du début des années 1950, notamment par la voix de certains philosophes existentialistes. Ainsi les pensées de Paul Ricœur et de Gabriel Marcel semblent-elles répondre à celle de Kane. Il s'agit de rassembler leurs questionnements éthiques sur le devenir de l'homme envers les mécanismes et le projet de la civilisation moderne.

Abstract: As a philosophic novel, *L'Aventure ambiguë* of the Senegalese author Cheikh Hamidou Kane can be read in many ways. One can draw new scapes for the intertextual relationship which renewed the meaning of this text. The critical analysis of Occidental rationality, in which Kane sees a foundation of the cultural colonization, seems to echo

some theories of the existentialism that dominate part of the Parisian literary field in the early fifties. With Paul Ricœur and Gabriel Marcel, Cheikh Hamidou Kane shares ethical questions on the fate of man in modern civilization. And these questions needed to be asked again.

INTRODUCTION

Dès sa parution en France en 1961, *L'Aventure ambiguë* de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane¹ s'est distinguée par la place qu'y occupe la réflexion philosophique. Avec Mamadou Bâ, nous considérons l'entrée dans le livre de Kane comme une véritable « aventure éthique, qui nous met en posture de comprendre les enjeux profonds de ce temps, pour mieux se reconstruire² ». Ce récit est irrigué à la fois par l'islam soufi et la philosophie occidentale, les deux sources idéologiques entre lesquelles se débat le héros, Samba Diallo, et qui renvoient à la formation même de l'auteur, musulman, étudiant en économie et en philosophie à l'université de la Sorbonne au début des années 1950. Dans sa préface de *L'Aventure ambiguë*, Vincent Monteil présente Kane comme cet « économiste aux idées claires, l'ami de l'IRAMM de l'Abbé Pierre et de l'équipe parisienne de la revue *Esprit* » (AA, p. 7). Les nombreux entretiens de Kane restent muets quant à ses liens véritables avec l'équipe de cette revue fondée en 1932 par Emmanuel Mounier. Cependant, le seul article qu'il y publie l'année de la sortie de *L'Aventure ambiguë*, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous³ », constitue un élément majeur du paratexte qui accompagne son récit, en prolongeant la problématique de la domination culturelle, centrale dans *L'Aventure ambiguë*.

Cette publication fait suite au congrès annuel de la revue *Esprit* organisé en mars 1961, auquel Cheikh Hamidou Kane et Paul Ricœur ont participé – le premier en qualité de spécialiste des questions de développement socio-économique, au titre de sa fonction de commissaire général au Plan

-
1. Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, préface de Vincent Monteil, Paris, 10/18, 1961. 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.
 2. Mamadou Bâ, « *L'Aventure ambiguë*, un récit carrefour », *Lingua romana*, vol. 10, n° 1, 2011 [En ligne], <http://linguaromana.byu.edu/files/2016/06/laventure.pdf> [consulté le 17/07/2018].
 3. Cheikh Hamidou Kane, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous », *Esprit*, n° 10 (*De l'assistance à la solidarité*), Paris, 1961, p. 375-387.

de la République du Sénégal⁴, le second en tant que professeur de philosophie à la Sorbonne. Le numéro 10 de la revue *Esprit*, paru en octobre 1961, intitulé « De l'assistance à la solidarité », rassemble les communications prononcées lors de ce congrès⁵ dont Jean-Marie Domenach, rédacteur en chef de la revue, rappelle qu'il était consacré aux questions posées par le « sous-développement » technologique des pays décolonisés, « dans une perspective de solidarité active⁶ ». En ce début des années 1960, il s'agit de repenser les conditions de la régulation des échanges technologiques, scientifiques et culturels entre l'Afrique et l'Europe.

Si la richesse philosophique et intertextuelle de *L'Aventure ambiguë* est déjà bien documentée⁷, il est possible d'apporter de nouvelles références à la « mosaïque de citations » qui la compose, selon l'expression de Julia Kristeva⁸, à la lumière de l'une des pensées qui dominent la scène littéraire des années 1950 : la philosophie de l'existence. Cette hypothèse s'inscrit dans l'histoire des interactions entre les écrivains africains et antillais et la scène intellectuelle française. Aux dialogues de la pensée identifiés entre Édouard Glissant et Jean Wahl par Romuald Fonkoua⁹ ou entre Henri Bergson et Léopold Sédar Senghor par Souleymane Bachir

-
4. Selon sa biographie, Cheikh Hamidou Kane, qui était depuis mars 1960 gouverneur de la région de Thiès, vient d'être nommé à cette fonction en juin 1961. Il sera ensuite ministre du Plan jusqu'en décembre 1962, date de la crise politique entre le président Senghor et son premier ministre Mamadou Dia, qui conduira Kane à s'exiler du Sénégal en décembre 1963.
 5. Dans l'ordre sont reproduites les communications de Jean Cuisenier, ethnologue, « Sous-développement, industrie, décolonisation » ; celle de Cheikh Hamidou Kane, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous » ; « Décolonisation de la France » par l'économiste G. Destanne de Bernis ; « Sur le terrain », par Yves Goussault, sociologue, secrétaire général de l'IRAMM ; et celle de Paul Ricœur, « Civilisation universelle et cultures nationales ».
 6. Jean-Marie Domenach, « Éditorial », *Esprit*, n° 10 (*De l'assistance à la solidarité*), 1961, p. 356.
 7. On se reportera notamment aux travaux de Mbaye Diouf concernant Pascal et Saint Augustin, et à ceux d'Amadou Ly sur la place de la mystique soufie dans le dernier chapitre du récit de Kane. Voir Mbaye Diouf, « L'islam en termes chrétiens : quand *L'Aventure ambiguë* "croise" Pascal et Saint Augustin », *Présence francophone*, vol. 67, 2006, p. 44-58 ; Amadou Ly, « Le soufisme dans le chapitre 10 de *L'Aventure ambiguë* », *Éthiopiennes*, n°s 66-67, 2001, [En ligne], http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1286, [consulté le 17/07/2018].
 8. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.
 9. Romuald Fonkoua, « Jean Wahl et Édouard Glissant : philosophie, raison et poésie », dans *Poétiques d'Édouard Glissant*, Colloque international de la Sorbonne, 11 au 13 mars 1998 [En ligne], <http://www.edouardglissant.fr/fonkoua.pdf>, [consulté le 20/07/2018].

Diagne¹⁰, nous ajouterons, d'une part, l'étude des affinités interdiscursives entre les articles de Cheikh Hamidou Kane et de Paul Ricœur, et, d'autre part, celle de la relation intertextuelle entre *L'Aventure ambiguë* et un ouvrage du philosophe français Gabriel Marcel, lié au courant de l'existentialisme chrétien. Ces deux niveaux d'analyse, susceptibles de nourrir la compréhension de l'existence humaine en situation coloniale, ouvrent un espace dialogique où se rencontrent les langages d'une époque qui remet en doute sa propre modernité.

LA SITUATION EXISTENTIELLE DU COLONISÉ

À travers le parcours de son héros, Samba Diallo, du pays des Diallobé vers la France, Cheikh Hamidou Kane met en scène le défi existentiel posé par le voyage en Occident à un étudiant colonisé partagé entre deux cultures, et qui peu à peu perd la mémoire de son identité. Dans une interview avec Maryse Condé en 1974, Kane considère «les conflits de cultures¹¹» comme le problème le plus important de *L'Aventure ambiguë*. Samba Diallo le formule en ces termes :

Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux (AA, p. 60).

Cette citation bien connue condense l'expérience de la colonisation culturelle. Elle révèle au cœur de la situation coloniale le rôle de l'hybridation, de l'impossibilité du choix culturel et idéologique. Elle met au jour le ressort du dispositif colonial qui assujettit l'existence du sujet colonisé : un contrôle total, fondé à la fois sur la coercition des corps et la subjugation des esprits. Incapable d'évaluer ce qu'il lui faut prendre de l'autre et laisser de soi, la personne en situation coloniale serait condamnée à perdre la mesure d'elle-même. Chez Samba Diallo, l'acculturation coloniale produit de la déréliction, le conflit culturel se mue ainsi en crise de

10. Souleymane Bachir Diagne, *Bergson postcolonial. L'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*, Paris, CNRS éditions, 2011.

11. «Cheikh Hamidou Kane répond à Maryse Condé», disque édité par CLEF-ORTF, 1974. Cité par Janet Patricia Little, *Cheikh Hamidou Kane, L'Aventure ambiguë*, Londres, Grant & Cutler Ltd., 2000, p. 58.

l'identité. Or, la problématique existentielle qu'il incarne pourrait bien constituer la formule d'un défi de développement inédit. Comme le souligne M. Lacroix, directeur d'école, au Chevalier, père de Samba Diallo, «l'ère des destinées singulières est révolue» (AA, p. 92). Si le tournant des indépendances s'ouvre sur un horizon commun, cette ouverture même n'échappe pas aux modalités de l'acculturation coloniale. Tel est le paradoxe que la lecture conjointe des articles de Kane et de Ricœur permet de soulever. Tous deux s'interrogent sur les conditions de possibilité d'échanges solidaires entre des aires culturelles saturées de rapports de domination produits par l'hégémonie scientifique et technique de l'Occident. Comment passer de l'assistance à la solidarité dans ce contexte?

Selon Kane, si le «potentiel de progrès technique» de l'Occident constitue sa marque distinctive, l'«impuissance technique actuelle», c'est-à-dire le sous-développement des anciens pays colonisés, «ne justifie aucune disqualification sur le plan moral¹²». Dès lors, «si le progrès technique n'est pas plus important pour le devenir de l'humanité dans son ensemble que le progrès des autres composantes de la culture¹³», il importe d'évaluer les contreparties que peuvent apporter les pays africains dans cette mise en circulation des savoirs et des usages, dans cette mise en commun généralisée qui constitue l'horizon historique de ce rendez-vous possible des peuples. La contrepartie africaine s'avère être de nature culturelle: «c'est notre voie particulière, notre vision du monde, en un mot notre culture¹⁴». Or ce bien culturel est à la fois fragile et précieux: il est hautement nécessaire à l'humanité et est tout autant menacé.

Paul Ricœur, dans son article «Civilisation universelle et cultures nationales¹⁵», permet de préciser cette menace. Il part du même constat de l'avènement d'un monde globalisé, d'«une unique civilisation planétaire¹⁶». Cette civilisation universelle mondiale se caractérise par l'esprit scientifique, le développement des techniques, la mise en place «d'une politique rationnelle», d'une «économie rationnelle universelle» et, enfin, d'un «genre de vie de caractère universel» produit par «une

12. Cheikh Hamidou Kane, «Comme si nous nous étions donné rendez-vous», *op. cit.*, p. 376.

13. *Ibid.*, p. 377.

14. *Ibid.*

15. Paul Ricœur, «Civilisation universelle et cultures nationales», *Esprit*, n° 10 (*De l'assistance à la solidarité*), 1961, p. 439-453.

16. *Ibid.*, p. 439.

culture de consommation de caractère mondial¹⁷ ». Elle constitue un progrès, dans la mesure où l'accumulation des produits de la technique assure aux peuples les biens élémentaires dont dépend leur survie. Cependant, au cœur de cette civilisation universelle, Ricœur pointe le jeu d'une tension essentielle entre deux « nécessités divergentes¹⁸ » : d'une part, le développement matériel de l'humanité selon les méthodes du progrès technique dont il souligne les bienfaits et, d'autre part, la nécessité, pour les anciens peuples colonisés, de sauvegarder leur héritage culturel propre. La nature de ces lignes de force se précise : « Le conflit naît de là ; nous sentons bien que cette unique civilisation mondiale exerce en même temps une sorte d'action d'usure ou d'érosion aux dépens du fonds culturel qui a fait les grandes civilisations du passé¹⁹. » Selon Ricœur, cette expansion se fait au détriment du « noyau éthique et mythique de l'humanité²⁰ ». C'est l'épreuve d'une telle érosion culturelle qui conduit Samba Diallo à la mort. Il incarne une personnalité rongée, usée, incapable de recoudre la trame d'une existence tirillée entre deux visions du monde dont les fils, loin de s'entrecroiser, se recouvrent, et masquent à l'homme le chemin de sa possible synthèse.

Le héros de Kane fonctionnerait comme la synecdoque du devenir des peuples hantés par leur mort culturelle, faisant face à ce défi ambivalent que résume Ricœur : « Comment se moderniser et retourner aux sources²¹ ? » Kane semble lui répondre en précisant les modalités de la survie culturelle des peuples africains : « Nous devons la survie de nos cultures à notre fidélité, à cette connivence qui nous lie à ce qui est, plus solidement que ne fait toute votre connaissance²². » Un témoignage de fidélité sans cesse renouvelé, mais une fidélité clairvoyante : « Il convient que nous entreprenions de séparer ce qui est séquelle du passé, retard sur le temps présent et ce qui est signe distinctif, marque d'un génie propre, donc élément de progrès par excellence²³. » C'est l'impératif qui s'impose à Samba Diallo et aux Diallobé : rester fidèles aux fondements de leur

17. *Ibid.*, p. 441-442.

18. *Ibid.*, p. 439.

19. *Ibid.*, p. 445.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. Cheikh Hamidou Kane, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous », *op. cit.*, p. 385.

23. *Ibid.*, p. 382.

culture en les soumettant à un travail d'évaluation historique. *L'Aventure ambiguë* constitue le récit de l'échec de cette opération, dont Ricœur a également, de son côté, bien perçu le risque: «Il faut en même temps, pour entrer dans la civilisation moderne, entrer dans la rationalité scientifique, technique, politique, qui exige bien souvent l'abandon pur et simple de tout un passé culturel²⁴.» Ce mouvement d'acculturation imposerait d'abandonner ce à quoi l'on croit, ce à quoi l'on veut et doit rester fidèle. En 2011, à l'occasion du cinquantenaire de la parution de son livre, Cheikh Hamidou Kane reformulait en ces termes l'ambiguïté de l'aventure de son héros: «Comment acquérir le rationalisme occidental sans perdre sa foi? Comment sortir du sous-développement culturel et matériel qui est source de défaite et de soumission sans annihiler la place de Dieu dans le cœur des hommes²⁵?» Dans ces questions continue de résonner le risque de l'anéantissement dont Samba Diallo a été victime. Sa mise en échec, éclairée par les réflexions de Ricœur et de Kane, signifierait le caractère aporétique de l'expérience même de la confrontation à la modernité occidentale.

LA COLONISATION GLOBALISÉE

La critique de la pensée matérialiste que Cheikh Hamidou Kane entreprend dans *L'Aventure ambiguë*, en opposant la connivence à la représentation du réel qui prévaut en Occident, fait directement écho aux questionnements de la scène littéraire parisienne au début des années 1950. Dans sa lecture de Valentin-Yves Mudimbe, Kasereka Kavwahirehi permet de mieux saisir l'insertion de la pensée existentielle de Kane dans le champ philosophique de son époque. Comme Senghor avant lui, Kane inscrit sa critique de l'Occident

dans le courant de la remise en question des valeurs bourgeoises initié par Nietzsche, Marx, Freud et les socialistes français au XIX^e siècle. Au début du XX^e siècle, et plus précisément entre les deux guerres, cette remise en question était exercée par les écoles littéraires comme le dadaïsme et le surréalisme, et des philosophes

24. *Ibid.*

25. Cheikh Hamidou Kane, «La confrontation entre culture et foi dans l'Afrique coloniale: une aventure ambiguë», *Lingua romana*, vol. 10, n° 1, 2011, [En ligne], <http://linguaromana.byu.edu/2016/06/21/la-confrontation-entre-culture-et-foi-dans-lafrique-coloniale-une-aventure-ambigue>, [consulté le 27/07/2018].

tels Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel et Emmanuel Mounier qui seront des parrains de *Présence Africaine*²⁶.

Il s'agit d'évaluer l'apport de Kane à ce « mouvement d'autocritique²⁷ », dont Gabriel Marcel constituait l'une des figures majeures dans l'après-guerre. Marcel fut l'un des maîtres de Paul Ricœur, qui lui doit son intérêt pour la notion de promesse, l'un des supports de sa réflexion ultérieure²⁸ : une promesse qui constitue le pacte de fidélité de l'éthique ricaldienne. Selon Ricœur, la permanence de l'identité personnelle est assurée par le fait de tenir sa parole devant autrui, c'est-à-dire la promesse qui lui est faite de demeurer fidèle à cette parole par-delà les aléas de l'existence²⁹.

L'Aventure ambiguë dialogue notamment avec un texte de Gabriel Marcel paru en 1951, *Les Hommes contre l'humain*³⁰. L'écrivain et philosophe français y dénonce l'essor de l'esprit d'abstraction qui domine le monde de l'après-guerre. Il cite notamment l'un des grands succès littéraires de la fin des années 1940, dont il a assuré la préface : *La vingt-cinquième heure* de Virgil Gheorghiu, paru en 1949. Dans les citations suivantes, Kane et Gheorghiu (repris par Marcel) pointent la menace existentielle qui pèse sur l'intégrité de la personne humaine :

C'est le même geste de l'Occident qui maîtrise la chose et nous colonise tout à la fois. Si nous n'éveillons pas l'Occident à la différence qui nous sépare de la chose, nous ne vaudrons pas plus qu'elle, et ne la maîtriserons jamais. Et notre échec serait la fin du dernier humain sur cette terre. (AA, p. 167)

L'Occident a créé une société semblable à la machine. Il oblige les hommes à vivre au sein de cette société et à s'adapter aux lois de la machine. Lorsque les hommes ressembleront aux machines jusqu'à s'identifier à elles, alors il n'y aura plus d'hommes sur la terre³¹.

26. Kasereka Kavwahirehi, V.Y. *Mudimbe et la ré-invention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 313-314.

27. *Ibid.*, p. 45-46.

28. François Dosse, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie (1913-2005)*, Paris, La Découverte, 2008 [2001], p. 34.

29. Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 146-149.

30. Gabriel Marcel, *Les Hommes contre l'humain*, Paris, La Colombe, 1951.

31. *Ibid.*, p. 174.

Ces deux extraits visent conjointement la vision du monde qui prévaut en Occident et se mondialise. Cheikh Hamidou Kane y perçoit une extension du champ de la colonisation culturelle et idéologique dont l'action tend à menacer l'humanité. La réification des êtres et la mécanisation du réel apparaissent, en effet, au fondement des techniques coloniales : pour exploiter un homme, il faut en abstraire certaines fonctions qu'il sera destiné à remplir, c'est-à-dire en venir à considérer une personne comme une chose, une machine. Kane voit dans la victoire de cet esprit d'abstraction la conséquence de la mort nietzschéenne de Dieu, dont il remarque avec justesse le lien avec la révolution industrielle. Au-delà de leur relation coloniale, l'Afrique et l'Europe sont embarquées ensemble dans une appréhension matérialiste du réel qui barre tout déploiement d'un horizon eschatologique : « La vérité se place à la fin de l'histoire » (AA, p. 89), dit le Chevalier. Et il fait état de sa crainte profonde : « Après la mort de Dieu, voici que s'annonce la mort de l'homme. » (AA, p. 113) Gabriel Marcel tire également les conséquences de « l'événement nietzschéen » en poussant le raisonnement à son terme : la mort de Dieu signe celle de la créature conçue à son image : « L'idée de personne humaine elle-même est aujourd'hui sans racine³² ». Il désigne la cause existentielle de cette mort dans des termes qui nous permettent de préciser le sens de cette connivence dont Cheikh Hamidou Kane fait la clé de la survie culturelle de son peuple. Marcel note, en effet, la perte d'un lien vital, une rupture de même nature que celle qui a tant bouleversé Samba Diallo, celle d'un certain « pacte nuptial » entre l'homme et la vie, qui s'est « produite, peut-on dire, partout où un certain sens surnaturel n'a pas été préservé³³ ».

Marcel et Kane répondent tous deux à cette rupture en termes d'équilibre. Le premier fait référence à Henri Bergson : « Comme l'a dit si profondément Bergson, tout progrès technique devrait être équilibré par une sorte de conquête intérieure, orientée vers une maîtrise toujours plus grande de soi³⁴. » Le second prolonge cette idée dans la voix du Chevalier, le père de Samba Diallo : « L'esclavage parmi une forêt de solutions vaut-il mieux aussi ? [...] Le bonheur n'est pas fonction de la masse des réponses, mais de leur répartition. Il faut équilibrer... » (AA, p. 81) Cependant, à

32. *Ibid.*, p. 176.

33. *Ibid.*, p. 140.

34. *Ibid.*, p. 46.

l'image de Samba Diallo, l'équilibre recherché par le Chevalier bute sur l'esprit d'abstraction dont il perçoit le caractère mortifère, considérant les avancées scientifiques et techniques occidentales comme une « prolifération de la surface » (AA, p. 90) : « Elle fait de vous les maîtres de l'extérieur mais en même temps elle vous y exile, de plus en plus. » (AA, p. 90) Un exil apparaît au cœur de la connaissance occidentale. Dans son article, Kane précise la portée existentielle et mystique de ce parcours de la dérélition :

Mais après ce temps de triomphe vint celui de l'inquiétude. Ce n'est pas que l'âme occidentale eût jamais cessé d'être inquiète. Mais cette inquiétude qui saisit le voyageur loin de son point de départ, il faut véritablement s'être beaucoup éloigné pour la ressentir. C'est l'inquiétude de l'exil, de cet « exil occidental de l'âme » qu'avait pressenti Sohrevardî (cf. Corbin : *Œuvres philosophiques et mystiques de Sohrevardî*, T. 1 Téhéran 1952) [...] ³⁵.

Dans la perspective de l'expansion d'une unique civilisation mondiale, il s'agit de considérer l'exil, à l'instar de Justin Bisanswa, non plus comme « un problème de soi à la terre ou à la culture étrangère, mais de soi à soi ³⁶ ». Or la référence au récit de l'exil occidental de l'âme du mystique iranien Shihâboddin Yahyâ Sohrevardî (1155-1191) confère à cet exil sa signification mystique. Le mouvement d'intériorisation de l'exil caractériserait l'aventure occidentale d'une âme victime de ses propres possessions :

L'Occident est possédé et le monde s'occidentalise. Loin que les hommes résistent, le temps qu'il faut, à la folie de l'Occident, loin qu'ils se déborent au délire d'occidentalisation, le temps qu'il faut, pour trier et choisir, assimiler ou rejeter, on les voit au contraire, sous toutes les latitudes, trembler de convoitise, puis se métamorphoser en l'espace d'une génération, sous l'action de ce nouveau mal des ardents que l'Occident répand. (AA, p. 81-82)

La mondialisation culturelle s'effectue sur le mode d'une intoxication dont personne ne sort indemne. L'impasse coloniale de la domination culturelle qui a englouti Samba Diallo semble ainsi s'être étendue au mouvement même de la globalisation. Le « mal des ardents » désigne la

35. Cheikh Hamidou Kane, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous », *op. cit.*, p. 378-379.

36. Justin K. Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n° 71, 2003, p. 30.

généralisation d'un rapport au monde fondé sur une rationalité sortie de ses gonds. L'Occident est possédé par ce qu'il accumule, comme le souligne Kane, et ce mode de vie n'a de cesse de séduire les autres hommes. « L'homme n'a jamais été aussi malheureux qu'en ce moment où il accumule tant. Nulle part, il n'est aussi méprisé que là où se fait cette accumulation. » (AA, p. 114) Or, pour Gabriel Marcel, la possession est un mouvement circulaire: « Posséder, c'est presque inévitablement être possédé. Interposition des choses possédées³⁷. » L'inquiétude de l'Occidental se fonde sur ce retournement. Elle est la prise de conscience de la réalité de la diffusion de sa culture: un jeu de dupes, selon Kane. « [L] Occidental est pris d'inquiétude: et s'il avait été dupe? et si, acquérant ceci, il avait du même mouvement perdu autre chose, d'aussi essentiel à sa vie³⁸? »

L'Aventure ambiguë approfondit la description de cette expérience de possession dans et par un monde saturé d'abstractions, de désirs et d'objets, à travers l'épisode de la déambulation de Samba Diallo sur le boulevard Saint-Michel qui ouvre le chapitre III de la deuxième partie. Au point culminant de sa perte de repères existentiels, il s'identifie à Malte Laurids Brigge, le personnage de l'unique roman de Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*³⁹, paru en 1910, dont, à l'instar de *L'Aventure ambiguë*, on notera les résonances autobiographiques.

Ces rues sont nues, percevait-il. 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. Leur consécution encombre le temps, comme les objets encombrant la rue. Le temps est obstrué par leur enchevêtrement mécanique. On ne perçoit pas le fond du temps et son courant lent. [...] Malte Laurids Brigge... Tiens! Oui... je suis Malte Laurids Brigge. Comme lui, je descends le boulevard Saint-Michel. (AA, p. 140-141)

Comme Samba Diallo, le héros de Rilke est assailli de questionnements existentiels: « Est-il possible que malgré les inventions et les progrès, malgré la culture, la religion et les grands sages de l'univers, on soit resté

37. Cité par Paul Ricœur, « Entre ontologie et éthique: la disponibilité », dans *Lectures*, t. 2, Paris, Seuil, 1992, p. 70.

38. Cheikh Hamidou Kane, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous », *op. cit.*, p. 379.

39. Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, GF-Flammarion, 1994.

à la surface de la vie⁴⁰? » Ce sont eux qui vont le pousser à entreprendre l'écriture de ses carnets: « Le premier venu, celui qui a eu cette pensée inquiétante, doit commencer à faire quelque chose de ce que l'on a négligé jusqu'ici. [...] Ce jeune étranger sans importance, Brigge, va devoir s'asseoir à son cinquième étage et écrire, jour et nuit⁴¹. »

La référence intertextuelle à Rilke chez Kane prend toute sa signification par la médiation de Gabriel Marcel, qui a consacré un essai au poète pragois en 1944: « Rilke, témoin du spirituel⁴² ». Suivant Marcel, Rilke, lors de son séjour parisien au début du XX^e siècle, a fait, comme le héros de Kane, « la mortelle expérience de la grande ville, et c'est cette expérience et cette révélation qui est à l'origine des *Carnets*⁴³ ». Chez Rilke, cette expérience est traduite par le motif du tremblement, de la possession. C'est celle qui atteint un vieil homme que le poète suivait sur le boulevard Saint-Michel – un homme victime d'une maladie neurologique poursuivant son chemin chaotique dans l'indifférence générale et l'absence de secours. Cet épisode a fortement angoissé Rilke et va nourrir son roman. Il le relate dans une lettre à Lou Andreas-Salomé et s'indigne: « Mais il n'y a personne. Personne qui vienne à leur secours quand ils se troublent. [...] Personne pour ceux qui ne se sentent pas chez eux dans les villes et qui s'y perdent comme dans une forêt perfide, une forêt sans fin⁴⁴. » La déambulation sur le boulevard de Malte, comme celle de Samba Diallo, constitue la scène de l'exil occidental de l'âme. C'est ce qu'éprouve si douloureusement le héros de Kane – « Leur rue est vide, leur temps encombré, leur âme ensablée là-dessous » (AA, p. 141) –, dont la litanie ne sera interrompue que par un personnage qu'il bouscule sur le boulevard, l'avocat anticolonialiste Pierre-Louis. Invité à son domicile, il lui confie son désarroi: « Jadis, le monde m'était comme la demeure de mon père: toute chose me portait au plus essentiel d'elle-même, comme si rien ne pouvait être que par moi. Le monde n'était pas silencieux et neutre. » (AA, p. 163) Au contact de la culture occidentale, Samba Diallo

40. Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, GF-Flammarion, 1994, p. 39.

41. *Ibid.*

42. Gabriel Marcel, « Rilke, témoin du spirituel », dans *Homo Viator. Prologomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Aubier, 1944, p. 297-358.

43. *Ibid.*, p. 320.

44. Rainer Maria Rilke, « Lettre à Lou Andreas-Salomé le 18 juillet 1903 », *La Nouvelle revue française*, n° 244, 1^{er} janvier 1934, p. 93.

pense avoir perdu une relation privilégiée avec le réel. Son déracinement, exprimé dans le motif de la perte de la demeure, renvoie à la problématique heideggérienne de l'habitation qui anime, notamment, l'un des passages clés de *L'Aventure ambiguë*.

Taraudé par la vision cauchemardesque d'un monde soumis au régime de la possession, le Chevalier livre des éléments pour une philosophie du développement : « la civilisation est une architecture de réponses. Sa perfection, comme celle de toute demeure, se mesure au confort que l'homme y éprouve, à l'appoint de liberté qu'elle lui procure » (AA, p. 81). Le pivot de ce rapprochement avec Heidegger est la notion de « demeure », le *heim*, le foyer que l'homme, en découvrant sa condition mortelle, va devoir habiter pour réaliser l'humanité de son existence. Les mortels ont « d'abord [à] apprendre à habiter⁴⁵ », dit Heidegger, à voir, comme le Chevalier, le monde comme une demeure. C'est à cette condition qu'ils pourront bâtir des lieux, qui ne sont pas « nécessairement des logements au sens étroit⁴⁶ », mais des demeures propres à préserver la relation qui lie les hommes à leurs morts, au divin, au Ciel et à la Terre, ce qu'Heidegger appelle le « Quadriparti ». « Le lieu est une garde du Quadriparti ou, comme le dit le même mot, une demeure pour lui. Les choses qui sont du genre de pareils lieux donnent une demeure au séjour des hommes⁴⁷. » C'est parce que son monde abritait la force vibrante des liens qui unissaient les morts et les vivants, la terre et le ciel des Diallobé que Samba Diallo a pu l'habiter comme la « demeure de [s]on père ». Il se trouve dorénavant plongé dans l'inquiétante familiarité, l'*unheimliche*⁴⁸, d'un monde qui ne résonne plus pour lui. Devant sa proximité familière disparue, le jeune philosophe est hanté par les bribes refoulées de ce mode de communication avec les êtres et les choses qu'il possédait parmi les Diallobé. Ainsi déclarait-il à Lucienne, son amie communiste : « Je ne retrouve plus le chemin de ce monde. » (AA, p. 157) L'exil occidental de l'âme caractérise, en ce sens, l'aventure de personnes et de peuples qui ont perdu jusqu'au souvenir du chemin de leur être et égaré les clés de

45. Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 193.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 189.

48. Nous reprenons l'expression à Michel de Certeau, qui traduit ainsi l'*unheimlich* freudienne, en référence à la racine « *Heim* » qui signifie « foyer » et introduit donc une dimension de familiarité. Voir Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002 [1987], p. 215.

leurs demeures. Tout se joue encore au seuil du foyer, dans l'intimité à recouvrer de ce que Ricœur nommait le « fonds éthique et mythique de l'humanité ». Relativement à l'érosion dont souffre ce dernier, l'inquiétante familiarité de ce qui est perdu fait jaillir une béance au cœur de l'être. Reste à savoir comment panser l'inquiétude et réintroduire la familiarité dans la demeure humaine.

POUR UNE ÉTHIQUE DE LA DISPONIBILITÉ

Le thème du foyer chez Kane nous conduit aux confins de la perspective existentialiste de l'accueil, de l'hospitalité à l'égard de ce qui nous dépasse. Sa reprise du thème de l'habiter chez Heidegger se conjugue à une notion éthique qui a acquis sa force avec Gabriel Marcel : la disponibilité. Dans *L'Aventure ambiguë*, elle constitue le ressort de la dynamique civilisationnelle voulue par le Chevalier : « Est-il de civilisation hors l'équilibre de l'homme et sa disponibilité ? L'homme civilisé, n'est-ce pas l'homme disponible ? Disponible pour aimer son semblable, pour aimer Dieu surtout. » (AA, p. 80) C'est également sur la disponibilité que Gabriel Marcel appuie sa pensée éthique de croyant, autre point commun qu'il partage avec Cheikh Hamidou Kane.

La découverte de la portée intertextuelle de ce terme s'est faite par l'intermédiaire de Paul Ricœur. Chez lui, la fidélité⁴⁹, comme impératif de rester fidèle à soi-même et à ses promesses à l'égard d'autrui, se présente comme disponibilité chez Gabriel Marcel : « C'est à l'autre que je veux être fidèle. À cette fidélité, Gabriel Marcel donne le beau nom de disponibilité⁵⁰. » Dans son parcours intellectuel et professionnel, Cheikh Hamidou Kane n'a eu de cesse d'incarner cette attitude. Il l'affirmait déjà dans son article : « Par-dessus tout, l'Afrique doit sauvegarder, quelque prix qu'il lui en coûte, sa disponibilité idéologique⁵¹. » Sa disponibilité culturelle et idéologique lui a permis de dépasser le conflit de la domination culturelle qui a vaincu Samba Diallo. Elle l'enracine fermement dans sa culture peule et musulmane – ce qu'il nomme, dans une interview en 2011, non

49. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 149.

50. *Ibid.*, p. 311.

51. Cheikh Hamidou Kane, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous », *op. cit.*, p. 385.

pas le retour, mais le « recours aux sources⁵² » – et, dans le même temps, lui permet de s'ouvrir à l'autre et à ses possibilités de progrès.

La notion de disponibilité prend toute sa force du point de vue de la pensée religieuse qui traverse *L'Aventure ambiguë*. Comme fidélité à une promesse de croire – ce que le Maître attend de Samba Diallo depuis son entrée à l'école coranique –, la disponibilité est désencombrement de l'être, réponse à l'absolument Autre. Marcel en précise les modalités :

L'être disponible s'oppose à celui qui est occupé ou encombré de lui-même. Il est au contraire tendu hors de soi, tout prêt à se consacrer à une cause qui le dépasse, mais qu'en même temps il fait sienne. Et ici c'est l'idée de création, de puissance et de fidélité créatrice qui s'impose à nous⁵³.

C'est ce viatique pour la grâce que perdent peu à peu les hommes, comme le regrette le Chevalier : « Les hommes d'Occident connaissent de moins en moins le miracle et la grâce... » (AA, p. 108) Ils ont oublié que « Dieu n'est pas notre parent » (AA, p. 175). Ce faisant, ils oublient aussi qu'ils ne s'appartiennent pas. C'est ce que le Chevalier rappelle à son fils en lui intimant l'ordre de rentrer dans son pays natal :

Il est grand temps que tu reviennes, pour réapprendre que Dieu n'est commensurable à rien, et surtout pas à l'Histoire, dont les péripéties ne peuvent rien à Ses attributs. [...] Et 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 ? (AA, p. 175, 177)

Chez Gabriel Marcel, la disponibilité constitue ce rappel permanent à l'esprit de l'homme : « Si je parviens à adopter l'attitude intérieure qui correspond à l'affirmation du primat de l'être, je donne ses chances à la grâce, c'est-à-dire que je me mets en position de l'accueillir⁵⁴. » L'ouverture à la transcendance, le maintien de la connivence, est un travail à recommencer sans cesse. Chez Samba Diallo, ce lien ne se rétablira que dans l'au-delà de la mort. C'est le sens de l'énigmatique dernier chapitre de

52. Mamadou Thierno Talla et Waly Ba, « Entretien avec Cheikh Hamidou Kane », dans xalimasn.com, le 26 avril 2011, [En ligne], <http://xalimasn.com/cheikh-hamidou-kane-ecrivain-%C2%AB-ce-qu%E2%80%99il-nous-faut-ce-n%E2%80%99est-pas-un-retour-aux-sources-mais-un-recours-aux-sources-%C2%BB>, [consulté le 27/07/2018].

53. Gabriel Marcel, *Homo Viator*, op. cit., p. 31.

54. Gabriel Marcel, *L'Homme problématique*, op. cit., p. 48.

L'Aventure ambiguë, théâtre de la fin de l'exil intérieur de Samba Diallo, replacé par l'ange sur le trône du royaume de l'instant, dans cette demeure où il perçoit l'infini dans chaque être, sa signature divine : « Je te ramène ta royauté. Voici l'instant, sur lequel tu régneras... » (AA, p. 190) L'heure de la « grande réconciliation » (AA, p. 189) a sonné pour Samba Diallo et nous permet de convoquer à nouveau Rilke.

Ce que Samba Diallo n'est pas parvenu à réaliser de son vivant nous semble, en effet, faire écho à la parabole de l'enfant prodigue, sur laquelle Rilke clôt non moins énigmatiquement *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. Cette parabole biblique conte le retour à demeure de celui qui avait perdu la foi, s'est égaré dans les possessions matérielles, et a retrouvé la foi. Le pardon du père lui permet de regagner sa place parmi les siens, dans le foyer de son être où brille la lumière de Dieu. « Prendre tout cela en charge à nouveau, et cette fois réellement, telle était la raison pour laquelle celui qui était devenu étranger rentra chez les siens⁵⁵ », écrit Rilke. À l'image de l'enfant prodigue de Rilke, « celui qui a été reconnu et retrouvé⁵⁶ », celui qu'attendaient les Diallobé est bien demeuré en quête sur le chemin de sa foi qui le reconduisait parmi eux. Mais, chez Kane, la réconciliation va demeurer atopique, hors-lieu, et constituer le point de fuite d'un roman qui place l'être en suspension par rapport aux interrogations de son propre devenir.

Le personnage de Malte disparaît lui aussi des *Carnets* pour laisser place à la parabole. À travers les justifications qu'ils ont données à la mort de leurs héros, les points de vue de Kane et Rilke semblent une dernière fois se rejoindre. Dans une lettre à Lou Andreas-Salomé, que cite Marcel dans son essai, Rilke fait cet aveu poignant au sujet de Malte :

Personne que toi ne peut distinguer et reconnaître s'il me ressemble et jusqu'à quel point. S'il est fait en partie avec mes propres dangers, s'il est vaincu pour m'épargner à moi-même jusqu'à un certain point cette défaite, ou bien si c'est moi qui dans *Les Carnets* me suis laissé prendre dans ce courant qui m'emporte et m'entraîne⁵⁷.

Rilke signifie la façon dont Malte adhère à sa personne, tout en étant le produit d'un dessaisissement. Ce personnage constitue pour Rilke, selon

55. Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 240.

56. *Ibid.*

57. Rainer Maria Rilke, « Lettre à Lou Andreas-Salomé du 28 décembre 1911 ». Cité par Gabriel Marcel, *Homo Viator*, op. cit., p. 321.

cette belle formule de Gabriel Marcel, « un centre de cristallisation intérieure⁵⁸ », qui n'est pas sans résonner avec la problématique du prendre et du laisser de soi sur laquelle s'épuise Samba Diallo.

Si j'ai fait mettre Samba Diallo à mort, c'était un peu pour souligner l'aspect dramatique et tragique de cette aventure intellectuelle et spirituelle qui est la nôtre, à tous les Africains, partant de notre société et allant vers la modernité et vers les civilisations et des systèmes de valeurs différents des nôtres⁵⁹.

Kane pourrait de la même manière avoir tué son héros pour se délester de l'ambiguïté existentielle dont il était la cible, pour mettre en scène en contrepoint la manière dont il est parvenu à y échapper. Mais ce meurtre pourrait également être celui des démons qui guettent le croyant. Comme chez Rilke, l'interprétation demeure ouverte.

CONCLUSION

L'objectif de la présente lecture de *L'Aventure ambiguë* était de replacer le récit sur la scène d'une réflexion éthique où Cheikh Hamidou Kane permet de penser la condition humaine à l'aune de la mondialisation postcoloniale. À travers l'expérience mortifère de Samba Diallo et les réflexions philosophiques du Chevalier, Kane formule des questionnements civilisationnels qu'il partage avec Paul Ricoeur et l'équipe de la revue *Esprit* au tournant des indépendances. Les Diallobé font face à un défi de développement ambigu. Menacés dans les fondements de leur identité culturelle par l'acculturation coloniale, il leur est impossible d'évaluer les gains et les pertes de l'ouverture au monde à « l'ère des destinées singulières » (AA, p. 92) révolues. Car cette ouverture même s'effectue selon des modalités coloniales. L'entre-deux existentiel de Samba Diallo dévoile ainsi sa condition synecdotique : son aventure serait le signe d'une aporie qui guette tous les hommes à l'échelle d'un monde globalisé.

58. *Ibid.*

59. « Cheikh Hamidou Kane répond à Maryse Condé », disque édité par CLEF-ORTF, 1974. Cité par Janet Patricia Little, *Cheikh Hamidou Kane, L'Aventure ambiguë, op. cit.*, p. 79.

BIBLIOGRAPHIE

- BÂ, Mamadou, « *L'Aventure ambiguë*, un récit carrefour », *Lingua romana*, vol. 10, n° 1, 2011, p. 11-15, [En ligne], <http://linguaromana.byu.edu/files/2016/06/laventure.pdf>, [consulté le 27/07/2018].
- BISANSWA, Justin, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n° 71, 2003, p. 27-39.
- CERTEAU, Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002 [1987].
- DIAGNE, Souleymane Bachir, *Bergson postcolonial. L'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*, Paris, CNRS éditions, 2011.
- DIOUF, Mbaye, « L'islam en termes chrétiens: quand *L'Aventure ambiguë* "croise" Pascal et Saint Augustin », *Présence francophone*, vol. 67, 2006, p. 44-58.
- DOSSE, François, *Paul Ricœur. Les sens d'une vie (1913-2005)*, Paris, La Découverte, 2008 [2001].
- FONKOUA, Romuald, « Jean Wahl et Édouard Glissant: philosophie, raison et poésie », dans *Poétiques d'Édouard Glissant*, Colloque international de la Sorbonne, 11 au 13 mars 1998, [En ligne], www.edouardglissant.fr/fonkoua.pdf, [consulté le 27/07/2018].
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, préface de Vincent Monteil, Paris, 10/18, 1961.
- KANE, Cheikh Hamidou, « Comme si nous nous étions donné rendez-vous », dans *Esprit*, n° 10, 1961, p. 375-387.
- KANE, Cheikh Hamidou, « La confrontation entre culture et foi dans l'Afrique coloniale: une aventure ambiguë », *Lingua romana*, vol. 10, n° 1, 2011, [En ligne], <http://linguaromana.byu.edu/2016/06/21/la-confrontation-entre-culture-et-foi-dans-lafrique-coloniale-une-aventure-ambigue>, [consulté le 27/07/2018].
- KAVWAHIREHI, Kasereka, V.Y. *Mudimbe et la ré-invention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LITTLE, Janet Patricia, *Cheikh Hamidou Kane, L'Aventure ambiguë*, Londres, Grant & Cutler Ltd., 2000.

- LY, Amadou, « Le soufisme dans le chapitre 10 de *L'Aventure ambiguë* », *Éthiopiennes*, n^{os} 66-67, 2001, [En ligne], http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1286, [consulté le 17/07/2018].
- MARCEL, Gabriel, *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Aubier, 1944.
- MARCEL, Gabriel, *Les Hommes contre l'humain*, Paris, La Colombe, 1951.
- MARCEL, Gabriel, *L'Homme problématique*, Paris, Aubier, 1955.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.
- RICCEUR, Paul, « Civilisation universelle et cultures nationales », *Esprit*, n^o 10, Paris, 1961, p. 439-453.
- RICCEUR, Paul, « Entre ontologie et éthique : la disponibilité », dans *Lectures*, t. 2, Paris, Seuil, 1992, p. 68-78.
- RILKE, Rainer Maria, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, GF-Flammarion, 1994.
- RILKE, Rainer Maria, « Lettre à Lou Andreas-Salomé le 18 juillet 1903 », *La Nouvelle revue française*, n^o 244, 1^{er} janvier 1934, p. 90-97.
- TALLA, Mamadou Thierno et Waly BA, « Entretien avec Cheikh Hamidou Kane », dans xalimasn.com, le 26 avril 2011, [En ligne], <http://xalimasn.com/cheikh-hamidou-kane-ecrivain-%C2%AB-ce-qu%E2%80%99il-nous-faut-ce-n%E2%80%99est-pas-un-retour-aux-sources-mais-un-recours-aux-sources-%C2%BB>, [consulté le 27/07/2018].

Les contributions réunies dans cet ouvrage examinent les enjeux et les formes de l'intertextualité dans les textes francophones. L'analyse des modalités d'insertion de l'intertexte à l'intérieur des textes révèle la portée créatrice et critique du travail intertextuel des écrivains francophones. En dialoguant dans leurs textes avec des codes, des voix et des écritures d'horizons divers, ils rompent avec une énonciation monologique et récusent l'idée d'un sens univoque. Cette critique se manifeste également dans la reprise ironique ou parodique de discours de vérité relevant de la doctrine chrétienne, de l'histoire officielle ou de l'idéologie coloniale et postcoloniale. L'intertextualité est ainsi envisagée dans les articles comme une stratégie d'écriture par laquelle les écrivains peuvent communiquer leurs intentions et leur vision du monde de façon détournée.

Sont étudiées ici les œuvres de Patrick Chamoiseau (Martinique), Abdelkébir Khatibi (Maroc), Guy Tirolien (Guadeloupe), Werewere Liking (Cameroun), Marie NDiaye (France) et Cheikh Hamidou Kane (Sénégal).

Sous la direction d'Amélie Michel

Avec la collaboration de Valeria Liljesthröm, Yasmina Sévigny-Côté, Maeva Archimède, Stéphanie Leclerc-Audet, Anne-Sophie Boudreau, Nicolas Treiber



Littérature



Presses de l'Université Laval
pulaval.com