

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Faculté des Lettres, Arts et Sciences du Langage
Département des Lettres
Équipe de recherche : Passages XX-XXI

Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi.

Par Thierno Dia TOURE

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Sous la direction de Charles BONN

Présentée et soutenue publiquement le 22 novembre 2010

Membres du jury : Charles BONN, Professeur émérite, Université Lyon 2 Bruno GELAS, Professeur émérite, Université Lyon 2 Martine JOB, Professeur des universités, Université Bordeaux 3 Dominique RANAIVOSON-HECHT, Maître de conférences HDR, Université de Metz

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	5
Corpus . . .	6
Remerciements . . .	7
Introduction générale . . .	8
Première partie : Écritures de violence et modernité francophone Vers une toute puissance du signifiant ? . . .	27
Note introductive . . .	27
Chapitre I : Un statut nouveau pour le personnage . . .	30
1.1. La mort du personnage-héros . . .	31
1.2. Le personnage de groupe ou les « gens d'en-bas » ¹⁶⁶ . . .	37
1.3. Les figures immondes . . .	42
1.4. Les personnages écrivains . . .	47
Chapitre II : Un univers spatial et temporel revisité . . .	55
2.1. Une chronotopie africaine . . .	55
2.2. La mort des oppositions spatiales . . .	62
2.3. L'espace du virtuel . . .	72
2.4. Texte du corps et corps du texte : L'enfermement . . .	77
Chapitre III : Un modèle d'écriture moderne deviolence : L'humour . . .	84
3.1. Le comique de mots, de geste et de situation . . .	86
3.2. La caricature . . .	92
3.3. L'humour tragique . . .	96
Note conclusive . . .	98
Seconde partie : Écritures de violence et postmodernité francophone Vers des paradigmes de dépassement de la crise ? . . .	105
Note introductive . . .	105
Chapitre IV : Crise du style, crise du sujet : Vers une scénographie postmoderne de la poétique de violence . . .	111
4.1. Le récit postmoderne de violence : un dépassement du réalisme . . .	113
4.2. La mise en scène de la violence : à l'épreuve du discontinu . . .	116
4.3. Le récit postmoderne de violence : Une expérience réceptive radicale . . .	120
Chapitre V : La crise du corps, crise de l'être : Comment peut-on écrire après le sida ? Où l'écriture de la maladie comme forme-sens ⁷³¹ . . .	127
5.1. Esthétique, critique et clinique de la crise . . .	129
5.2. La forme-sens de la crise . . .	133
5.3. Post-autopsie de la crise : Quand souffrance libère sens . . .	139
Chapitre VI : Crise d'un genre, crise d'une époque ou la médiation masquée du fantastique postmoderne . . .	147
6.1. L'architexture fantastique postmoderne . . .	150
6.2. L'ensauvagement ou les identités narrativées . . .	156
6.3. Les histoires masquées ou le masque de l'histoire . . .	161
Note conclusive . . .	169
Conclusion générale . . .	173

Bibliographie . .	183
A. Œuvres littéraires . .	183
a. Corpus principal . .	183
b. Autres œuvres étudiées ou citées des auteurs . .	183
c. Ouvrages sur les auteurs . .	184
d. Articles et interviews des auteurs . .	185
e. Articles et interviews sur les auteurs . .	185
f. Corpus large : autres œuvres littéraires citées . .	187
B. Études sur la littérature et la culture : Maghreb et Afrique noire francophones . .	191
a. Ouvrages . .	191
b. Articles . .	195
C. Théories et esthétiques de la littérature et du langage . .	200
a. Ouvrages . .	200
b. Articles . .	207
D. Études sur la postmodernité . .	214
a. Ouvrages . .	214
b. Articles . .	216
E. Histoire, Anthropologie, sociologie, philosophie... . .	221
a. Ouvrages . .	221
b. Articles . .	223
F. Dictionnaires . .	223
[Résumé] . .	225

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Corpus

Boudjedra Rachid :

La prise de Gibraltar, Paris, Éditions Denoël, 1987.

Les 1001 années de la nostalgie, Paris, Éditions Denoël, 1979

L'insolation, Paris, Éditions Denoël, 1972.

Tansi Sony Labou :

Le commencement des douleurs, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

Les yeux du volcan, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

Les sept solitudes de Lorsa Lopez, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Remerciements

J'exprime, ici, ma gratitude et ma reconnaissance, à tous ceux qui, de près ou de loin, ont rendu possible ce travail de recherche.

Je les adresse, en particulier, à Charles Bonn, pour la qualité de son encadrement, de ses conseils et de ses encouragements. Avoir suivi vos enseignements et avoir été dirigé par vous, tout au long de mes travaux de recherche en années de Maîtrise, DEA et Doctorat, a influencé, nourri et fécondé positivement mon rapport théorique, esthétique et éthique à la littérature.

À Octavie, pour ta « folle » gaité, ta douce présence, ton management adroit et persifleur (rires) et, surtout ton dévouement sans faille.

À la « Grande-Royale » ou « M. Tchatcher » comme nous l'appelons si affectueusement : Oumou Lam.

À mes frères et sœurs : N'dèye, Alpha (paix à son âme), Dite, Youssou, Yaya, Malick, Amadou, Moustapha, Cheikh, Penda, Seydou, Ramata, Madani, Macky et Arouna.

À ma famille au sens large (grand-parents, oncles, tantes, cousins et neveux), ma belle-famille, mes amis et mes collègues pour leur soutien indéfectible.

Je dédie ce travail à mon père (paix à son âme) dont le souvenir m'accompagne partout et toujours.

Introduction générale

Modernité :

Dans le couple qu'il forme avec le mot de tradition se situe la modernité : est moderne ce qui se définit, par rapport à son émergence dans le temps, comme « présent » (Hans-Robert Jauss l'a rappelé : le mot modernus apparaît en bas latin à la fin du V^{ème} s., venu de modo, « tout juste, récemment, maintenant ». Modernus ne signifie donc pas ce qui est nouveau mais ce qui est actuel, contemporain de celui qui parle). L'appel à la tradition, en matière esthétique, renvoie a contrario à un système de valeurs qui prend en compte l'acquis du passé comme étant définissable, stable, et utilisable comme modèle par l'écriture et l'art d'aujourd'hui. Si l'on utilise le terme de modernité, on implique par son emploi même une certaine rupture dans le temps entre passé et présent, et une rupture entre les modèles du passé et ceux que le présent peut ou doit élaborer.¹

Postmodernité :

Globalement, on peut caractériser la pratique littéraire postmoderne par le jeu, le goût du fragment, et de la citation, le pastiche, l'ironie, la déconstruction, l'auto-référentialité et la métafiction. Face à une image du monde en éclats et à une expérience de vie chaotique, l'auteur postmoderne n'édifie pas un texte cohérent et hiérarchiquement structuré : il juxtapose des fragments ou différents points de vue (...). Réalisme et mimétisme sont abandonnés : la réalité étant une construction linguistique, la distinction entre fait et fiction s'efface, ce qui sape l'intrigue au profit (...) d'une réflexion constante sur la nature de la fictionalité. L'absence de toute distinction hiérarchique entraîne un éclectisme extrême : tout peut voisiner; les principes traditionnels de combinaison n'ont plus cours; on franchit sans cesse les frontières entre les genres, entre médias, entre cultures élitiste et populaire (...). Des genres anciens (...) sont parodiés et confrontés à des données de la culture populaire actuelle. (...). La réécriture de modèles narratifs traditionnels, quant à elle, vient empêcher tout rapport naïf avec les fictions littéraires.²

Qu'elle soit représentée de manière thématique, formelle et/ou langagière, la violence traverse en permanence la littérature africaine d'expression française. Elle constitue, sans doute, la grille d'analyse la plus adéquate pour rendre compte de son évolution. C'est ainsi que se justifie son articulation avec la modernité et la postmodernité dès lors que ces « termes (...) caractérisent également des positions esthétiques ou axiologiques et

¹ Didier Béatrice (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, volume 2, G-O, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 2401.

² Gorp (van) Hendrik, Delabastita Dirk, D'hulst Lieven, Ghesquire Rita, Grutman Rainier et Legros Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. *Champion Classiques*, Série « Références et Dictionnaires », 2005, pp. 383-384.

sont à mettre en relation avec les débats du monde culturel et littéraire »³. Les deux modes d'écriture, moderne et postmoderne, tels qu'ils ressortent du rapport entre littératures francophones « mineures » d'Afrique et littérature française « majeure »⁴, se fondent moins sur l'antagonisme que sur l'influence littéraire. Cela parce que les démarches poétiques entreprises par les premières s'évaluent sur la base d'une correspondance avec les critères esthétiques définis par la seconde. Chez cette dernière, si aucune définition de la modernité⁵, et, encore moins, de la postmodernité⁶ littéraires, n'est exhaustive, deux grands courants en émergent. Une modernité littéraire s'inscrivant dans « un projet inachevé »⁷, s'intégrant « dans les conditions d'un réseau (...) de l'intersubjectivité engendrée par le langage »⁸, se renouvelant par Querelle⁹, avant que ne fasse date la définition de Charles Baudelaire. En effet, le poète et critique postule que « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »¹⁰. Hans Robert Jauss soutient que cette définition de la modernité est décisive en ce qu'elle inscrit la dimension esthétique de l'œuvre entre le beau et l'intemporel :

Au sens esthétique, « moderne » n'est plus pour nous le contraire de « vieux » ou de « passé », mais celui de « classique », d'une beauté éternelle, d'une valeur qui échappe au temps. Nous verrons (...) que les bases de cette conception, telle qu'elle apparaît dans l'usage linguistique du mot « moderne » et de ses contraires implicites, ont été jetés il y a quelque cent ans, lorsque la pensée esthétique a pris un cours nouveau. Elle est attestée en France d'abord chez Baudelaire et sa génération, dont la conscience de la modernité détermine encore à bien des égards notre compréhension esthétique (...) du monde.¹¹

³ Aron Paul, Saint-Jacques Denis et Viala Alain (sous la direction de), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 377.

⁴ Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 29 : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. » Casanova Pascale, « Les petites littératures » ; « La littérarité » ; « La fabrique de l'universel », in *La république mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999, pp. 241-281, pp. 32-37, pp. 179-237 ; « Littérature secondaire et consécration : Le rôle de Paris », in Zink Michel (sous la direction de), *L'œuvre et son ombre : Que peut la littérature secondaire ?*, Paris, Éditions de Fallois, 2002, pp. 93-106, oriente ce concept de littérature « majeure/mineure » dans le champ littéraire africain et francophone.

⁵ Vadé Yves, « Présentation », in Vadé Yves (Textes réunis et présentés par), *Ce que modernité veut dire (I)*, in *Modernités 5*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 4 : « (...) c'est sans doute un des caractères de la modernité même que de laisser la question de sa propre définition perpétuellement ouverte. »

⁶ Gontard Marc, « Postmodernisme et littérature », in Gontard Marc (sous la direction de), *Œuvres et Critiques, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, XXIII, 1, « Le postmodernisme en France », Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 36 : « (...) il n'y a pas un mais des postmodernismes c'est-à-dire un ensemble d'expériences dont la diversité même rend impossible une définition d'ensemble ».

⁷ Habermas Jürgen, « La modernité : un projet inachevé. », in *Critique*, n° 413, oct. 1981, pp. 950-967.

⁸ Habermas Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, trad. par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, p. 408.

⁹ Fumaroli Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard-Folio, 2001, pp. 167-168.

¹⁰ Baudelaire Charles, *Le peintre de la vie moderne* [1863], in *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1976, 1992, pp. 354-355.

¹¹ Jauss Hans Robert, « La « modernité » dans la tradition littéraire », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 177-178.

Aussi la modernité dans le champ littéraire français marque-t-elle un rapport nouveau à la littérature où l'innovation et l'expérimentation esthétiques sont aussi déterminantes que les préoccupations axiologiques. D'autant plus que le succès des avant-gardes (Surréalisme et Nouveau Roman), « *blasons* »¹² de la modernité, annonce celui du formalisme. En somme, la rupture formelle fonctionne en tant que trait permanent du parcours littéraire et critique de la notion de modernité en Occident¹³.

Notion née en 1947¹⁴, la postmodernité recouvre, dans les années 1960, un champ critique qui touche à l'architecture et à divers arts comme le cinéma, la photographie, la peinture et/ou la musique. En littérature, elle apparaît d'abord dans la critique outre-Atlantique pour nommer l'influence grandissante de la métafiction dans le roman anglo-saxon. À l'intérieur duquel l'œuvre romanesque et critique de John Barth¹⁵ fait figure de proue. La théorie postmoderne, outre un article paru dans *Tel Quel*¹⁶, ne s'introduit dans le débat culturel et littéraire français qu'au début des années 1980, par le biais de *La condition postmoderne*¹⁷, non sans susciter de vives réserves. Ces dernières, au-delà d'un certain ostracisme idéologique¹⁸, reposent sur deux lectures. Explicitement, elles considèrent que l'inflation orthographique observée dans une sémantique hésitant entre *postmodernité/post-modernité/postmoderne/post-moderne/postmodernisme/post-modernisme*, porte en elle-même sa propre aporie conceptuelle. Pour cause, le caractère mouvant du préfixe [post]¹⁹ qui, du fait de l'occurrence ou de la non occurrence du trait d'union [-]²⁰, tantôt se joint, tantôt se disjoint à la racine du mot [moderne] et la nature dilettante du suffixe

¹² Noudelmann François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette-Littérature, 2000, p. 58.

¹³ Baudrillard Jean, « Modernité », in *L'Encyclopedia Universalis*, Tome XV, 1992, p. 553 : « *La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de création individuelle, d'innovation partout marquée par (...) par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles (...).* »

¹⁴ Toynbee Arnold, *A Study of History*, Oxford University Press, 1960, p. 39 où il propose le terme « l'âge post-moderne », « the Post-Moderne Age », pour désigner la période historique qui commence en Occident à partir de 1875.

¹⁵ Barth John, *L'opéra flottant*, Paris, Gallimard, Traduction de Robillot Henri, 1968 [1956]. « The Literature of Exhaustion », in *The Atlantic*, Boston, août 1967, pp. 29-34. On l'accuse, dès lors, d'annoncer « la mort de la littérature » alors que l'article, cité in extenso et traduit par Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 175, dit clairement : « *Par épuisement, je ne veux pas dire des choses aussi rebattues que le sujet physique, moral, ou intellectuel de quelque décadence mais seulement l'usure de certaines formes ou l'épuisement de certaines possibilités – en aucune sorte une raison de désespérer* ». Treize ans plus tard, John Barth, revient sur la polémique, réaffirme son opinion et tente une définition du postmodernisme dans « The Literature of Replenishment », in *The Atlantic*, Boston, janvier 1980, pp. 65-71. Texte traduit par Liebow C. et Puech J. B., « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », in *Poétique*, n° 48, 1981, pp. 395-405.

¹⁶ Blake Harry, « Le post-modernisme américain », in *Tel Quel*, n° 71-73, 1977, pp. 171-182.

¹⁷ Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

¹⁸ Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 146 : « (...) le post-moderne suscite d'autant plus de scepticisme en France que nous ne l'avons pas inventé, alors que nous nous faisons passer pour les pairs de la modernité et de l'avant-garde (...). »

¹⁹ Meschonnic Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 227 : « *Le postmoderne a un référent, le moderne. Et plus il se veut ahistorique, plus il est enchaîné* ». À l'opposé, Lyotard Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, pp. 30-31, estime que le préfixe *post-* désigne « un procès en "ana" », qui suivant une déclinaison de type « *analyse, anamnèse, anagogie et anamorphose* » interpelle un « *oubli initial* ».

²⁰ Gontard Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », in Touret Michèle et Dugast-Portes Francine (sous la direction de), *Le temps des lettres : « quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 283.

qui se transcrit en [ité] ou [isme]²¹, provoquent une instabilité définitoire qui brouille le rapport entre modernité et postmodernité. Aussi l'élaboration d'une théorie postmoderne est-elle perçue, implicitement, sinon en tant qu'un déni du moins comme un avatar de la modernité. Néanmoins, on saisit sa fécondité critique et esthétique en ce qu'elle procède de « *l'incrédulité à l'égard des métarécits* »²². Cette définition rejoint celle d'« *une nouvelle légitimation (...) fondée sur la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux du langage* »²³. Axées sur l'analyse littéraire, les études d'Aaron Kibedi Varga²⁴ et de Sophie Bertho²⁵ inscrivent la *renarrativisation*, à savoir « *le retour du récit* », comme caractéristique essentielle du rapport définitoire entre *Littérature et postmodernité*. Marc Gontard retient le même critère esthétique auquel il associe deux autres : ceux de *discontinuité* et de *métatextualité*²⁶. Tous les trois forment, par conséquent, une plateforme paradigmatique où est considéré comme postmoderne tout texte littéraire dont le discours intègre tout ou partie de ces traits. Aussi la position de ces derniers, isolés ou associés dans la représentation, favorise-t-elle une narration alternative. Celle-ci, en ce qu'elle génère un processus d'écritures, de réécritures et de lectures libres (renarrativisation), une pratique de la fragmentation, de l'hybridation et de la circularité (discontinuité) et une logique d'altérité et d'hétérotopie (métatextualité), remet en cause certaines normes de la modernité littéraire. Il s'agit, entre autres, de la progression linéaire, de l'intelligibilité de la narration, de l'unité et de la fermeture de l'œuvre, de l'homogénéité de l'espace et du temps racontés, de la pureté du genre et des formes romanesques. De sorte qu'au niveau de la composition, les traits de la postmodernité s'orientent vers un éclectisme. Quand son contenu devient réticent « *aux formes traditionnelles du réalisme psychologique* »²⁷. Ainsi la notion de postmodernité littéraire marque-t-elle un retrait par rapport à l'hégémonie des structures formelles et expérimentales. Elle déplace l'enjeu poétique du roman dans « *le récit (...) [qui] fait la part belle au contenu thématique* »²⁸, s'aidant notamment de l'ironie et du ludisme. Mais cette orientation que Sophie Bertho appelle « *la légèreté postmoderne* »²⁹ de la fiction française, est-elle soluble dans le roman africain, réputé pour son espace et son discours violents

²¹ Riou Daniel, « De la modernité », in *Œuvres et Critiques*, « *Le postmodernisme en France* », op. cit., p. 10. Il préconise de « *réserver les suffixes -isme et -iste à ce qui concerne précisément et exclusivement les tendances intellectuelles et esthétiques* », c'est-à-dire le moderne ou le postmoderne comme attitudes réactionnelles à l'évolution du monde. »

²² La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, op. cit., p.7.

²³ Lyotard Jean-François, « Réponse à la question qu'est-ce que le postmoderne ? », in *Critique*, numéro 419, 1982, pp. 357-367. L'article en question sert de réponse à celui de Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », op. cit. Il participe du débat vif qu'entretient la revue *Critique*, dans différents numéros, entre 1981 et 1984. Débat qui s'achève avec une tentative d'arbitrage de Rorty Richard, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », in *Critique*, n° 442, 1984.

²⁴ Kibedi Varga Aaron, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 16.

²⁵ Bertho Sophie, « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, juil.-oct. 1991, p. 737.

²⁶ « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », op. cit., pp. 283-294.

²⁷ Gontard Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, p. 9 <URL: <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF> p. 9.

²⁸ Viart Dominique, « Le récit « postmoderne » », in Baert Frank et Viart Dominique (sous la direction de), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Presses Universitaires de Louvain (Belgique), 1993, p. 161.

²⁹ Bertho Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », in Ammouche-Kremers Michèle et Hillenaar Henk (sous la direction de), *Jeunes auteurs de Minuit, CRIN*, n° 27, Amsterdam-Atlanta, 1994, p. 24.

et tragiques ? Violence et tragique qui pour d'aucuns, au préalable, fondent sa modernité littéraire.

Par rapport à la modernité hexagonale où la rupture formelle est un trait imprescriptible, et au regard de son énonciation singulière³⁰, le dispositif moderne du roman africain francophone procède par « *ambiguïté narrative* »³¹. Celle-ci suppose un déchiffrement des innovations esthétiques en train de se jouer dans l'entre-deux que constitue un dire, tantôt soumis à une « *sommation* »³² référentielle, tantôt infléchi par une velléité auctoriale de s'affranchir de ce carcan, notamment par la transgression des normes linguistiques et langagières. Dans les deux cas, c'est-à-dire respectivement comme thème et/ou schème, s'illustre, en tant que signe distinctif de ladite énonciation, « *la violence verbale, étant entendu que cette énonciation (...) peut encourager des rapports de force qui vivifient le texte littéraire* »³³. Autrement dit, *La violence du texte*³⁴ s'érige en une poétique, sinon constitutive, du moins indissociable, de la modernité littéraire africaine. Cette dernière s'inscrit dans le roman autour des années 1960, rompant avec le mimétisme ethnographique des romans dits de « la première génération », au profit d'un réalisme romanesque³⁵. Elle atteint sa maturité dans les années 1970-1980, période faste coïncidant avec l'amertume profonde née des *Soleils des indépendances*³⁶. Ces dernières, synonymes d'ultime désillusion, focalisation de toutes les frustrations consécutives à un espace africain plus violent que jamais, échafaudent ce que Roland Barthes appelle un « *fascisme* »³⁷ du dire. Aussi incitent-elles à une expressivité qui induit une nouvelle approche esthétique. Celle-ci consiste à rechercher des pratiques formelles qui investissent dans l'imaginaire africain tous les pouvoirs du langage. La narration africaine moderne s'adonne, particulièrement, à la transgression des normes linguistiques, des conventions langagières, des modes de composition et des modèles scripturaux qui régissent la codification générique du roman. Il s'agit, désormais, d'introduire la création littéraire à l'invention de procédés esthétiques susceptibles, davantage par le signifiant que par le signifié, de rendre compte d'une fiction.

³⁰ Maingueneau Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, p. 35. C'est sur la base de cette analyse que Jean-Marc Moura développe le concept de « *scénographie littéraire* » dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, « Lettres Francophones », 1999, p. 109 : « Une étude de poétique [...] se concentre non sur la situation d'énonciation de l'œuvre (...) mais sur la situation d'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même (...) et dont l'ensemble des signes déchiffrables dans l'œuvre peut être appelé la scénographie. Celle-ci articule l'œuvre et le monde et constitue l'inscription légitimante d'un texte ».

³¹ Todorov Tzvetan, « De l'ambiguïté narrative », in Pouillon Jean et Maranda Pierre (sous la direction de), *Échanges et communications. Mélanges offerts à Lévi-Strauss à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, Mouton, 1970, pp. 913-918. T. Todorov déplace dans la prose, la notion d'ambiguïté comme fondement poétique en poésie que théorise Empson William, *Seven types of ambiguity* [1930], New-York, New Directions, 1955, et la postule en tant que lieu de littérarité.

³² Bonn Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 25.

³³ Larochelle Marie-Hélène (sous la direction de), « Introduction », in *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 9.

³⁴ Gontard Marc, *La violence du texte : littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan-SMER, 1981.

³⁵ Jouve Dominique, « MODERNITÉ/ Modernity; Modernness. ETYMOLOGIE/ etymology. ETUDE SEMANTIQUE/ Definitions. COMMENTAIRE/ Analysis », in http://www.fish.unilim.fr/dit/Fahey/MODERNITModernityModernness_n.html.

³⁶ Kourouma Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil, 1970 (Presses de l'Université de Montréal, 1968).

³⁷ Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 14 : « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement : fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est obliger à dire. »

Ainsi cette modernité paraît-elle attirée par le modèle triomphant du formalisme. Pratique dont d'aucuns³⁸ jugeaient l'application inappropriée dans le roman africain francophone. Ce dernier doit-il, dès lors, se déprendre d'une telle emprise et lui substituer une autre variation esthétique ?

L'annonce, par la critique, de l'émergence d'une écriture postmoderne, après que « le début des années 80 a manifesté une prise de distance envers les écritures expérimentales dominantes des deux décennies précédentes »³⁹, touche également la littérature africaine d'expression française. Marc Gontard en établit, in extenso, un état-civil : « Le roman [maghrébin] francophone entre dans la postmodernité à partir des années 80 »⁴⁰. Surtout, après avoir désigné des auteurs représentatifs, il en articule les signes distinctifs autour « des dispositifs de métissage et de créolisation »⁴¹. De même, si Charles Bonn considère que le stade d'évolution actuel de la littérature maghrébine correspond à son « entrée dans l'âge postmoderne »⁴², il lie cette dernière à un affaissement des [méta-] récits à forte « scénographie » identitaire, locale et/ou idéologique. Selon lui, le roman maghrébin postmoderne trouve, en la pratique de la « dissémination », l'outil esthétique qui acte la perte inéluctable de tout essentialisme dans l'énonciation romanesque au profit d'une approche singulière et atypique⁴³.

En ce qui concerne la littérature négro-africaine, il y a, à posteriori, unanimité critique pour considérer *La vie et demie* et 1979, année de sa parution, comme seuils postmodernes. Cependant, la conception d'une poétique postmoderne, constitutive du champ littéraire négro-africain, ne s'effectue qu'au milieu des années 90. Lorsque Hans-Jürgen Lüsebrink annonce que « la postmodernité a généré, sur le plan littéraire (...), de nouvelles formes d'écritures, de textualité (qui) en général » revivifient le roman négro-africain. Ce faisant, il repère trois caractéristiques principales de cette écriture postmoderne. La première procède de « la mise en relation généralisée » du roman africain contemporain avec les espaces littéraires d'ailleurs. La deuxième tient au fait que ce roman déroge, de plus en plus, au système binaire de la modernité. Enfin, « la troisième tendance constitutive de modes de perception nouveaux de la postmodernité sont les écritures métisses (...) »⁴⁴. L'addition de ces traits conduit le roman africain francophone postmoderne à une méfiance à l'endroit de la représentation du réel, de la posture péremptoire que celle-ci prend lorsqu'elle traite des questions relatives aux origines, aux idéologies, voire même à la mythologie. De même, l'universitaire ivoirien, Adama Coulibaly, définit le roman africain postmoderne par

³⁸ Mateso Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T. et Éditions Karthala, 1986, p. 360 : « Le formalisme pur semble interdit de séjour dans la littérature africaine. »

³⁹ Viart Dominique, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in *Le temps des lettres, quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?*, op. cit., p. 317.

⁴⁰ *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, op. cit., p. 93.

⁴¹ Ibid., pp. 89-90.

⁴² Bonn Charles, « Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale », in Baduel Pierre Robert (sous la direction de), *Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain*, Paris, Éditions Karthala et IRMC, 2009, p. 514.

⁴³ Ibid., pp. 507 et 517.

⁴⁴ Lüsebrink Hans-Jürgen, « La perception de l'Autre : jalons pour une critique littéraire interculturelle », in *Tangence*, n° 51, 1996, pp. 62-64. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/025904ar>

sa propension à tout « *déconstruire* » et « *désessentialiser* »⁴⁵. De fait, la critique favorable à la théorie postmoderne, postule une esthétique et une lecture nouvelles du texte africain francophone. En conséquence, la postmodernité littéraire africaine ne fait pas que se nourrir, opportunément, de la crise qui affecte aussi bien le réel africain que la représentation de celui-ci. Elle ne fait pas, non plus, que contester l'expression excessivement formalisée et désincarnée d'une certaine modernité. Elle « *interroge* », par la reconstitution de divers contenus et formes narratifs, « *la possibilité même d'un art postmoderne* »⁴⁶. Ainsi, la « *complexité* », leitmotiv qui revient dans bon nombre d'analyses critiques, convient à la caractérisation de la postmodernité associée aux œuvres romanesques, du Maghreb et de l'Afrique noire francophones. Complexité diffusée, surtout, dans une énonciation qui n'a de cesse, dans ses stratégies narratives, d'inclure des formes hybrides et métissées. Mais, aussi, complexité que fait naître un énoncé empreint d'une incrédulité équidistante de deux conceptions absolutistes de l'œuvre littéraire : le tout « *autotélisme* » et le tout « *sociologisme* ». De sorte que si, dans l'espace occidental, « *l'attitude post-moderne* »⁴⁷ suppose que le texte littéraire assume sa légèreté presque épicurienne⁴⁸, son simulacre, voire son aporie, il en va différemment de l'œuvre postmoderne africaine francophone. Celle-ci, paraît moins disposée à renoncer à son dire tragique, dissimulé et disséminé dans un réinvestissement foisonnant du récit. En définitive, même si elle est perçue comme malaise, la question esthétique, dans l'espace littéraire africain francophone, est facteur d'impulsion de la relation entre œuvre moderne et œuvre postmoderne. Certes, la première, s'appuyant, dans le cas du roman, sur la diégèse, a estimé, au moment le plus fort de son développement, qu'elle « *se suffi[sait] à elle-même* » et a inscrit, dès lors, son dispositif dans un formalisme normatif. Certes, la seconde, réfractaire à tout ordre narratif, s'est affranchie dans sa composition, par l'extériorité et le mélange notamment, des lois d'énonciation et autres règles de style strictes. Mais les poétiques respectives auxquelles elles ouvrent, quand elles sont soumises à l'épreuve du dire tragique de la violence, ne produisent-elles pas une faculté à se substituer en ce que Charles Bonn a appelé un « *désastre fondateur* »⁴⁹ ?

Cependant, cette ébauche théorique et générale sur la modernité et la postmodernité littéraires, notamment dans le champ africain francophone, n'en saisit ni les aspects thématiques, ni les modes opératoires esthétiques. Par conséquent, il faut lui adjoindre des exemples tirés directement des œuvres romanesques issues du Maghreb et de l'Afrique noire. À cet effet, la démarche comparatiste présente particulièrement un intérêt méthodologique et critique. Elle permet, d'abord, d'inscrire les notions de modernité et de postmodernité dans une perspective généalogique. Elle en révèle, ensuite, le rapport dialogique pouvant exister à l'intérieur d'une littérature ou entre aires littéraires voisines. Enfin, elle en entérine les traits convergents, thématiques et esthétiques, non sans spécifier

⁴⁵ Coulibaly Adama, « Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone », in Diaconu Mircéa A. et Steiciuc Elena-Brandusa (sous la direction de), *Méridien critique, Annales de l'Université Stefan Cel Mare*, Série Philologie, B. Littérature, Tome XV, NR. 1, Éditions Université de Suceava, Roumanie, 2009, pp. 70 et 76.

⁴⁶ Guibet-Lafaye Caroline, « Arts postmodernes, philosophie du langage et phénoménologie », in *Studia Phenomenologica*, Bucarest (Roumanie), VI (2006), p. 385.

⁴⁷ Eco Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, pp. 77-78.

⁴⁸ Légèreté épicurienne renvoie, ici, à Boisvert Yves, *Le postmodernisme*, Québec, Boréal, 1995, p. 24 : « *Le culte du plaisir est ainsi devenu peu à peu la valeur centrale de la culture postmoderne* ».

⁴⁹ Bonn Charles, « Astres et désastres dans l'émergence et le développement du roman algérien, ou : Nedjma-étoile et le désastre fondateur », in *Ponti/Ponts*, n° 4, 2004, Milan, Casa Editrice Cisalpino- Istituto Editoriale Universitario, p. 177.

les dynamiques propres à chaque auteur et à chaque œuvre. Aussi proposons-nous de reprendre une perspective comparatiste similaire afin de mieux cerner les enjeux, moderne et postmoderne, contenus dans les romans choisis de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi. Ce qui oblige à convoquer des œuvres et des auteurs dont la modernité et la postmodernité sont sinon antérieures du moins contemporaines. De leur comparaison réciproque d'une part et, d'autre part, de leur confrontation avec les textes de notre corpus, émerge un ultime rapport singularisant, respectivement, la modernité et la postmodernité romanesques de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi.

Au sein de la littérature maghrébine de langue française, l'économie des expressions, moderne et postmoderne, ne peut se faire sans en référer à deux œuvres littéraires fondatrices : celles de Mohammed Dib et de Kateb Yacine. Dans le cadre du roman, la critique, dans une large mesure, se montre prompte à révéler davantage la modernité et la postmodernité de l'œuvre du second. Le mérite en revient à *Nedjma*⁵⁰, devenu bien plus qu'un roman, en ce que la fascination qu'il exerce déteint sur bon nombre d'auteurs reconnus, dont Rachid Boudjedra. De sorte que les romans maghrébins postérieurs à ce chef-d'œuvre nourrissent à son endroit un fort désir d'identification. Or, si on considère *Le polygone étoilé*⁵¹ comme la suite de *Nedjma*, la reconnaissance romanesque de Kateb Yacine procède d'une seule et unique œuvre. Quand celle de Mohammed Dib brille par sa multiplicité, son éclectisme et son ouverture. Aussi nous semble-t-il opportun et légitime, à partir de l'œuvre romanesque de ce dernier, de déplacer la genèse de la modernité et de la postmodernité littéraires dans l'espace maghrébin. Longtemps, l'œuvre romanesque de Mohammed Dib pâtit d'une critique hâtive s'entêtant dans une lecture anthropologique, militante et/ou réaliste. Le succès littéraire de la trilogie « Algérie »⁵² n'y est pas étranger. Néanmoins, la modernité de l'écriture « dibienne » ne tarde pas être perçue. Elle consiste, à partir d'un souci de singulariser son écriture, à mobiliser toutes les virtualités du langage. Ce dernier, davantage inscrit dans un rapport performatif que « constatif », constitue le moteur de la narration. *Dieu en barbarie*⁵³ en atteste, qui, déjà à travers le titre, semble convertir les deux substantifs à un rapport sinon dialogique du moins langagier. En effet, le premier, tout au moins dans les textes sacrés, se définit en tant que Verbe. Le second désigne, à l'époque antique, chez les Grecs et les Romains, la condition de « tous ceux qui ne parlent pas leur langue ». En plus d'indiquer, ou « ce qui est contraire à l'usage » (terme barbare, style barbare, barbarisme), ou une « incapacité à apprécier les beautés (...) de l'art »⁵⁴. Aussi peut-on supposer que *Dieu en barbarie* fonde sa propre unité narrative en associant parole du divin, influences gréco-romaines et recherche d'un art poétique original. Unité narrative en ce que les graves questions relatives à la reconstruction nationale et identitaire d'une Algérie indépendante auxquelles le roman réfère, n'entraînent un positionnement idéologique autre que celui du langage. Ce qu'illustre, du reste, la construction, en trois parties (Livre 1, Livre 2 et Livre 3) du roman. Ce modèle de composition romanesque reprend le « plan dialectique » hégélien (thèse, antithèse et synthèse), croisant langage et réflexion dans un mouvement fusionnel.

Par ailleurs, il n'est pas aberrant d'impliquer l'auteur tlemcenien et certaines de ses œuvres en tant qu'ils participent à la fondation d'une esthétique postmoderne dans le champ

⁵⁰ Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Le Seuil, Paris, 1956.

⁵¹ Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Le Seuil, 1966.

⁵² Dib Mohammed, *La grande maison*, *L'incendie* et *Le métier à tisser*, Paris, Le Seuil, 1952, 1954 et 1957.

⁵³ Dib Mohammed, *Dieu en barbarie*, Paris, Le Seuil, 1970.

⁵⁴ *Dictionnaire Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1999, p. 118.

littéraire maghrébin. Si on maintient l'exemple de *Dieu en barbarie*, une seconde analyse du titre démontre que ce dernier sacrifie, par ailleurs, à la pratique postmoderne au moins à trois endroits. Le premier renvoie au jeu de simulacre se manifestant dans sinon la dérision du moins la perte du sens, contenues dans le jeu de paradoxe d'un tel titre. Titre à propos duquel on peut postuler que « rien n'est à prendre au premier degré »⁵⁵. En deuxième lieu, le rapport, sous forme stylistique d'antithèse, voire d'oxymore, préfigure, du moins en apparence, une défaite du signifiant. En effet, ce dernier manifeste, par l'impossibilité de distinguer, dans la construction nominale *Dieu en barbarie*, la subordination entre le substantif principal et son complément, son impuissance à participer à la mise en structure du sens. Enfin, l'espace textuel dudit roman charrie une violence dont l'aspect postmoderne postule la récusation de toute formalisation esthétique rationnelle. Le roman « dibien » relève d'un art postmoderne en ceci : il abrite la non formulation de la violence, qui elle-même fait violence aux différentes formalisations de cette dernière jusque-là connues dans le roman maghrébin. En l'occurrence, la déréalisation du trauma algérien est fondée dans une spatialisation disséminant, dans la narration, davantage qu'une « communauté imaginée »⁵⁶ (les quatre personnages principaux expriment leur attachement à l'Algérie), une communauté hallucinée. Même si dans ce roman, la logique de déterritorialisation à laquelle confine l'onirisme, demeure moins prégnante que dans *Qui se souvient de la mer* et/ou dans *Habel*⁵⁷. Il subsiste, malgré tout, un symbolisme et un effet d'in vraisemblance dans un dire pourtant préoccupé par un présent tragique, celui de l'Algérie au lendemain de l'indépendante. Aussi le recours à ces deux registres narratifs, dans le contexte romanesque de *Dieu en barbarie*, procède-t-il d'une volonté de décroiser des modèles, souvent parallèles, de représentation et de signification littéraires. N'est-ce pas ce qui pousse au détour quasi ésotérique de la phrase alors qu'elle est inversement taraudée par le réel :

(...), à force de vivre dans les ténèbres, nous avons fini par signer un pacte avec les monstres et les larves qui y trouvent refuge. Ce pacte, il le faut le rompre à présent et oser regarder le jour, fixer notre soleil de Barbarie en face.⁵⁸

À la même période, avec un questionnement identique et presque avec les mêmes mots, *Les soleils des indépendances*, de l'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma, amorce un tournant décisif dans l'évolution du roman négro-africain de langue française. En effet, ce roman ouvre à des réflexions et des pratiques narratives bouleversant le modèle du roman réaliste qui prédominait dans ce champ littéraire. À preuve, *Les soleils des indépendances*, bien que renvoyant aux promesses déçues de la décolonisation africaine, ne s'inscrit pas moins dans une intrigue, un cadre spatio-temporel et des protagonistes fictifs. Nonobstant, ce qui ressemble à une expression implicite de la modernité à l'intérieur même de la fiction, se forge dans un style spécifique. Celui-ci soumet, dans la diégèse, la langue française à l'épreuve d'une diglossie où elle semble occuper un rang secondaire. La rupture est telle que le roman d'Ahmadou Kourouma déclenche des réactions interdites (au double sens de censure et de stupéfaction), des maisons d'éditions africaines et françaises.

⁵⁵ Scarpetta Guy, *L'impureté*, Paris, Figures Grasset, 1985, p. 29.

⁵⁶ Anderson Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996 [1983], p. 9. Promue par cet historien-anthropologue anglais, l'expression « communauté imaginée » désigne la procédure d'identification qui conduit des individus à considérer qu'ils appartiennent à une même nation.

⁵⁷ Dib Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 1962; *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977.

⁵⁸ *Dieu en barbarie*, op. cit., pp. 205-206. C'est nous qui soulignons le « soleil » de Mohammed Dib, par comparaison avec « soleils » d'Ahmadou Kourouma.

Le roman ne gagne la reconnaissance de ces dernières, dont *Le Seuil* qui le réédite en 1970, qu'à la faveur de son succès littéraire (Prix du manuscrit de la revue québécoise *Études Françaises*) à sa première parution en 1968 au Québec. L'étrangeté langagière du roman, laquelle se manifeste dans son « acte perlocutoire »⁵⁹, intervient dès l'incipit : « *Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima (...)* »⁶⁰. Une telle formulation, dans un endroit du texte aussi stratégique, autorise à penser qu'il ne s'agit pas tout simplement de l'annonce du décès du dénommé personnage. Si, de surcroît, il est le dernier représentant d'un ordre ancien, sa disparition coïncide avec l'abandon d'un mimétisme et d'un réalisme narratifs. Ainsi, l'originalité langagière de la phrase liminaire du roman d'Ahmadou Kourouma, tient d'un style auctorial qui invente une syntaxe, une sémantique et un rythme nouveaux. Dès lors, la modernité littéraire qu'elle promeut ne réside pas tant dans un exotisme vernaculaire exhibé. Elle suggère, plutôt, une parenté d'énonciation avec l'incipit célèbre de Marcel Proust : « *Longtemps je me suis couché de bonheur.* »⁶¹ Aussi *Les soleils des indépendances* tient-il sa modernité du fait que c'est un roman « *qui fait sa langue* ».

En alternance, son écriture romanesque poursuit une inclination progressive vers une pratique esthétique postmoderne. Nous n'en retiendrons que deux exemples. D'une part, *Les soleils des indépendances* déconstruit le métarécit de la Négritude. Il décrit une Afrique d'avant, veule et violente. Qui n'est ni le paradis qu'évoque la poésie de Léopold Senghor. Ni la douceur du havre familial que raconte Camara Laye dans *L'enfant noir*⁶². Pas plus qu'elle ne ressemble à l'Agora serein du Fouta que relaie le roman de Cheikh Amidou Kane, *L'aventure ambiguë*⁶³. Aussi Ahmadou Kourouma rejoint-il, dans ce roman, ce que Sylvain Bemba appelle la « *phratricie des écrivains* » négro-africains manifestant la même incrédulité postmoderne. Cette dernière se concrétise dans l'hostilité qui couve dès la formulation des titres⁶⁴ de romans de ces auteurs. Il s'agit, entre autres, de Mongo Beti dans la plupart de ses écrits, de Charles Nkomo dans son récit intitulé *Violent était le vent* et/ou de Yambo Ouologuem dans *Le devoir de violence*⁶⁵. D'autre part, *Les soleils des indépendances* réinvestit la question du « retour au référent » par le biais de la représentation de la violence politique. Or, celle-ci « *est centrale dans les débats sur le postmodernisme* »⁶⁶. Aussi, pour prévenir la perte éventuelle d'une littérarité à laquelle ce type de narration peut conduire, deux leviers sont-ils activés. Le bilinguisme (français-malinké) simulé le long du texte entraîne une transfiguration de l'écriture de violence, quand l'ironie y glisse la dose de

⁵⁹ Bisanswa Justin Kalulu, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 206 : « L'acte perlocutoire désigne la fonction du langage qui n'est pas explicitement inscrite dans l'énoncé; il est à interpréter en confrontant la situation de parole à la signification d'un énoncé. »

⁶⁰ *Les Soleils des indépendances*, op. cit., p. 9.

⁶¹ Proust Marcel, *Du côté de chez Swann* (1913), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999, partie Combray, chap. I, p. 13.

⁶² Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

⁶³ Kane Cheikh Amidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

⁶⁴ Nkashama Pius Ngandou, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1997, p. 88 : « La seule analyse des titres (la titrologie) pour les études critiques permet de suivre les mutations progressives dans la définition des faits littéraires : (...). »

⁶⁵ Biyidi Alexandre (ou Mongo Beti), « L'enfant noir », in *Présence Africaine*, n°16, 1954; Nkomo Charles, *Violent était le vent*, Paris, Présence Africaine, 1966; Ouologuem Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1968.

⁶⁶ Vautier Marie, « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la « marge » », in *Études littéraires*, Volume 27, n° 1, 1994, p. 45. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/501067ar>.

superficialité qui crée la mise en distance. Ceci parce que l'enjeu esthétique postmoderne ne peut se satisfaire d'une écriture référentielle de la violence exclusivement contenue dans l'énoncé. Il suppose « *une hyper attention aux formes. Car la violence naît à la surface des formes (...). La littérature est un outil privilégié pour l'analyse politique des violences africaines de par son obsession des formes* »⁶⁷.

En somme, les écritures romanesques de Mohammed Dib et d'Ahmadou Kourouma, à travers *Dieu en Barbarie* et *Les soleils des indépendances*, s'inscrivent dans une double affirmation, moderne et postmoderne. À cette occasion, si ces pratiques scripturaires se révèlent fécondes, ne requièrent-elles pas, par conséquent, d'être interrogées et, sans doute, revisitées par d'autres auteurs et œuvres maghrébins et négro-africains ?

C'est dans ce contexte d'anamnèse de deux romans de deux auteurs prestigieux de la littérature africaine de langue française que la question de la modernité et de la postmodernité rebondit chez Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi. En effet, elles semblent incarner deux dispositifs narratifs à la base de l'œuvre romanesque de l'un et de l'autre. Rachid Boudjedra, né le 05 septembre 1941 à Aïn Beida, dans le Constantinois (au nord-est de l'Algérie), éprouve, par rapport à son origine familiale, bourgeoise et polygame, des sentiments de malaise, de domination et d'injustice. En outre, l'éloignement du fait de ses études poursuivies à Constantine, Tunis, Alger et Paris, le choc du maquis pendant la guerre d'Algérie et les atrocités de la guerre civile au début des années 90, exacerbent une écriture habitée par des déchirures. D'ailleurs, l'auteur ne s'en excuse pas, qui fait revenir le leitmotiv intratextuel du « *saccage* » dans bon nombre de ses romans. Pour cause, la violence en constitue le sceau/saut dès son entrée en littérature en 1965 avec un recueil de poèmes, *Pour ne plus rêver*⁶⁸, faisant l'éloge, entre autres, de la guerre d'indépendance. Mais, c'est surtout son premier roman, *La répudiation*, publié en 1969, qui révèle, non seulement l'ampleur et le scandale de la violence, mais sa littérisation potentielle. En effet, « *l'écriture [y] apparaissait comme transcendée par la violence des images comme du contenu du roman* »⁶⁹. Mais l'esthétique de la violence qui traverse *La répudiation*, se prolonge-t-elle dans les autres romans de Rachid Boudjedra, notamment en tant qu'elle procède de la modernité et de la postmodernité ? Les trois romans associés au corpus sollicitent nombre de pratiques syntaxiques et de paradigmes thématiques qui en donnent une version exemplaire. Il s'agit, d'abord, de *L'insolation*, roman paru à 1972 : enfermé dans un hôpital psychiatrique, le narrateur, Medhi, s'improvise script, écrivant et réécrivant son propre « roman familial » à partir des récits de la violence que sa mère et lui ont subie, infligée par le père. Ensuite, *Les 1001 années de la nostalgie*, publié en 1979, s'inspire, titre et texte compris, du patrimoine imaginaire de *Les mille et une nuits* et de la flamboyance du réalisme magique de *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez. Aussi la narration est-elle minée par des récits de violence, gratuite quand elle frappe le personnage principal, Mohammed S.N.P. et/ou sa famille, absurde dans sa spatialisation à Manama et idéologique par rapport à la révolte des esclaves Zinds. Avant d'incarner une allégorie, l'inflation des thèmes et situations de violence, repose sur une écriture hyperbolique, use d'un langage à forte isotopie sanguinaire et/ou guerrière et adopte, non sans ludisme, une composition fantasmagorique, fantastique et baroque. Enfin, *La prise de Gibraltar*, paru en 1987, est bordé par deux événements historiques : le 20 août 711, chute

⁶⁷ Garnier Xavier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », in *Notre Librairie, revue des littératures du sud*, n° 148, *Penser la violence*, juillet-septembre 2002, p. 2.

⁶⁸ Boudjedra Rachid, *Pour ne plus rêver*, Illustrations de Mohammed Khadda, Alger, Éditions nationales algériennes (E. N. A.), 1965.

⁶⁹ *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisée ?*, op. cit., p. 237.

de Gibraltar, décisive dans la conquête de l'Andalousie par les armées musulmanes et le 20 août 1955, répression sanglante de l'armée française à Constantine. L'interpénétration des deux récits de violence, dérive vers un troisième, celui du traumatisme du jeune personnage Tarik, causé, entre autres, par la lecture des premiers. Ainsi, solidement ancrée dans la composition, notamment par une subversion linéaire, chronotopique, générique et/ou langagière, la représentation de la violence renvoie à un roman davantage spéculaire qu'historique.

L'œuvre littéraire de l'auteur congolais n'est pas en reste. Certes il signait ainsi sa carte de visite : « *Métier : homme ; fonction : révolté* »⁷⁰. Mais, pour l'état-civil, il est Marcel Sony, né à Kinshasa le 05 juillet 1947 et décédé le 14 juin 1995 à Brazzaville, des suites du sida. Professeur de collège, il entame une œuvre, prolifique et protéiforme (nouvelle, poésie, théâtre et roman). Il y traite, recourant notamment au grotesque, de l'horreur de « la vie quotidienne », plombée par la violence invraisemblable de la dictature. En réaction à celle-ci, il propose une écriture qui s'engage moins par son contenu qu'elle ne décentre, par sa structure et son langage, le caractère traditionnellement contestataire du roman africain. Ainsi, dès *La vie est demie*, roman initial et chef-d'œuvre, la création de « *formes rebelles* », à travers un style subversif et novateur, joint de manière plus complexe le sort du tragique avec celui de l'art africains. Les trois romans associés au corpus semblent souscrire à ce constat. Surtout, lorsque les problématiques et les stratégies narratives paraissent établir une double perspective, moderne et postmoderne, d'écriture de la violence. Ainsi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, publié en 1985, relate le crime épouvantable perpétré, au vu et au su, mais dans l'indifférence, de toute la ville de Valancia, par le personnage éponyme sur sa femme Estina Benta. Sauf l'héroïne du roman, Estina Bronzario, qui mobilise les femmes pour s'opposer à la barbarie. Sur le plan de la composition, le récit est organisé selon le modèle de l'énigme. Celle-ci, perceptible déjà à travers le titre, donne une unité à l'œuvre en ce qu'elle divise le roman en sept chapitres, à l'intérieur desquels un champ lexical du dit chiffre maintient un climat de mystère. Aussi ce roman défend-t-il, au-delà de son féminisme affiché, l'être humain dans ce qu'il a de plus indivisible et de plus sacré. *Les yeux du volcan*, publié en 1988, inaugure une approche picaresque inscrite dans le récit de violence. Le personnage principal, « le colosse », entre à cheval dans la ville, en arpente en cercles concentriques les principaux lieux, avant d'y délimiter son territoire et de proposer la vente de crimes. Ce roman, outre l'intratextualité qu'il initie, systématise le recours à la métaphore afin de rester dans une ambivalence. De même que les catastrophes naturelles préfigurent la menace imminente d'une révolte populaire, toute première lecture des différentes situations narratives renvoie à une seconde. Œuvre posthume, *Le commencement des douleurs*, parue en 1995, ressemble à une mise en roman de la nouvelle intitulée « Le malentendu »⁷¹. Le « câlin » que Hoscari Hana, personnage principal, donne à une fillette, Banos Maya, est inversement interprété. Il s'agit pour lui d'une marque de gentillesse sans équivoque. Or, ce geste fait perdre la raison à la fillette qui s'éprend du héros. La famille de cette dernière le menace de représailles si l'affront n'est pas lavé par le mariage. Après moult refus, le héros y consent finalement mais meurt avant la cérémonie nuptiale. D'emblée une concurrence narrative s'instaure entre la voix du personnage principal, Hoscari Hana, et celle, collective, portée par d'autres figures actantielles. Ainsi, ce texte épouse les caractéristiques du roman polyphonique. Si le fondement générique en tant que roman

⁷⁰ Devésa Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 37.

⁷¹ Tansi Sony Labou, « Le malentendu », in *10 nouvelles de ...* (œuvres primées dans le cadre du quatrième concours radiophonique de la meilleure nouvelle de langue française), Paris, Radio France/ACCT, 1979, pp. 18-35.

n'est pas remis pas en cause, la structuration de ce texte rappelle le modèle oratoire du conte. Aussi la polysémie de ce roman rend-t-elle compte au moins de deux histoires : une autofiction et une fable communautaire. Toutes deux, pour dire la violence, sollicitent par exemple l'image obsédante de la maladie. Or, celle-ci fait croiser *L'état honteux* d'un auteur/ narrateur/personnage principal avec celui de l'Histoire d'un pays ou d'un continent.

Comment caractériser, dès lors, la modernité et la postmodernité des romans de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi ? Un préalable existe, qui consiste, par comparaison, à les situer dans leurs sphères littéraires respectives. Avant d'en faire une question d'ordre esthétique, Mohammed Dib et Rachid Boudjedra s'interrogent sur la validité axiologique de la modernité à fonder un « projet de société ». Pour ce faire, le premier aborde, dans *Dieu en barbarie*, des questions relatives à la transmission, aux valeurs, à la bonne gouvernance et à l'identité. Le second évoque, dans ses romans, des sujets aussi sensibles que la religion, l'histoire, la mémoire et/ou la place de la femme. Autant de thèmes qui gardent encore intacte leur résonance dans le paysage médiatique et littéraire. Or, une caractéristique fondamentale de la modernité littéraire, d'après Hans Robert Jauss, est qu'elle incarne « une valeur qui échappe au temps ». Aussi la réflexion autour de ces thèmes, « angoissée »⁷² chez l'un, « passionnée »⁷³ chez l'autre, ressemble-t-elle à une introduction à la modernité littéraire. Avant que, fondamentalement, *Dieu en barbarie* et *L'insolation*, *Les 1001 années de la nostalgie* et *La prise de Gibraltar*, partagent une esthétique moderneancrée dans la prééminence accordée au langage. Ce dernier, en tant que système de signes déployé dans ces œuvres, investit davantage le signifiant que le signifié. À titre d'exemple, la spatialisation, sous forme d'espaces clos et hostiles comme la maison, l'hôpital, la prison et/ou la ville, participe du dire tragique de la violence. Cette dernière, cependant, imprègne différemment les romans des deux auteurs maghrébins. Dans le roman de Mohammed Dib, elle se fonde dans une rhétorique mesurée et sans altération de la langue française. Quand, dans ceux de Rachid Boudjedra, elle se conjugue selon une expression subversive et un rythme heurté.

Par rapport à la dynamique postmoderne, les écritures romanesques de Mohammed Dib et de Rachid Boudjedra entretiennent d'évidentes connivences. Parmi celles-ci figure, d'abord, une réécriture des récits fondateurs, notamment mythologiques et religieux. Quitte à banaliser, voire à vilipender ces derniers, cette réécriture défait le lien avec une expression communautaire. Elle cristallise, chez l'un et l'autre, l'envie de se démarquer en cultivant une liberté et une singularité romanesques. De celles-ci procède, ensuite, une deuxième symétrie relative à la distance ironique. Là aussi, si on se réfère à la titrologie de *Dieu en barbarie*, le rapprochement des deux substantifs dont les horizons d'attente sont si opposés, renvoie sinon à une « suprême ironie »⁷⁴, du moins à une ironie du sort. Quand *Les 1001 années de la nostalgie* concentre une ironie sombre, voire cruelle. En effet, la substitution de *nuits* par *années*, dépossède les fameux contes de la magie d'un dénouement sans cesse différé. Par quoi est remplacé un univers définitivement condamné à l'amertume, voire au désenchantement. Dans un cas comme dans l'autre, la dimension postmoderne de l'ironie advient d'un jeu de déplacement réversible, du rire au tragique, ou vice versa. Enfin, par l'onirisme, les romans de Mohammed Dib et de Rachid Boudjedra réactualisent une autre forme d'écriture du tragique qui a partie liée avec le fantastique postmoderne. Dans *Dieu en barbarie*, « Kamal Waëd partit d'un grand rire strident qui se répercuta longuement dans

⁷² Bonn Charles, « Présentation », in Bonn Charles (sous la coordination de), *Itinéraires et contacts de cultures. Mohammed Dib*, Volume 21-22, 1er et 2ème Semestre 1995, Paris, L'Harmattan, p. 20.

⁷³ Gafaïti Hafid, « Les mots », in *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 61.

⁷⁴ Bonn Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, <http://www.limag.com/Textes/Bonn/DibEnal/DibEnal.htm> (consulté le 30 juin 2010).

la nuit déserte »⁷⁵. Ainsi, le romancier algérien travaille en seconde main le fameux « rire des dieux » de l'antiquité grecque. Cependant que les hallucinations de Lâbane, dénotant un isolement du personnage dont le discours semble ostracisé, en fournit un « *non-lieu* »⁷⁶. En effet, au-delà du repérage scripturaire, la typographie, en italique, est ce par quoi la narration onirique est décentrée de celle du reste du texte. Si l'onirisme n'influe qu'à partir de la deuxième période de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib, il est consubstantiel à celle de Rachid Boudjedra. Pour cause, la narration de *La répudiation*, roman initial, est organisée autour du délire « raconté » par le narrateur, Rachid, à son amante, Céline. La représentation onirique, dans *L'insolation* et *Les 1001 années de la nostalgie*, revêt un aspect postmoderne dès lors que la fonction jubilatoire des mots ne s'efface pas devant la violence des hallucinations. En rapport constant avec les « *jeux de langage* », le premier intègre les réminiscences traumatiques dans un « *délire poétique* » global. Quant au second, il interrompt la forme épisodique de l'écriture du délire en cours dans les romans précédents. En lieu et place, émerge une narration onirique tentaculaire, qui inscrit la spatialisation de *Les 1001 années de la nostalgie* dans une déréalisation totale.

Le même travail sur la forme, à partir d'une stratégie langagière, dynamise la modernité des écritures de violence observée dans *Les soleils des indépendances* et *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les yeux du volcan* et *Le commencement des douleurs*. En effet, ces romans, dans leurs énonciations respectives, incorporent des xénismes. L'utilisation récurrente, et peut-être agressive, qu'en fait Ahmadou Kourouma, est tempérée par une traduction intratextuelle et justifiée par une poétique du rythme. Tandis que les emprunts effectués par Sony Labou Tansi élargissent l'imaginaire du lecteur, en maintenant, toutefois, l'unité du système sémantique et syntaxique. Dans les deux cas, la structuration spécifique de l'énonciation crée une situation d'interlangue propre aux romans. Situation à partir de laquelle ces derniers s'ouvrent à une intertextualité avec des textes et des espaces littéraires dont la modernité n'est pas mise en doute. Ainsi la « malinkisation », stratégie d'écriture de *Les soleils des indépendances*, prend-elle racine dans la connaissance d'Ahmadou Kourouma des pratiques esthétiques en cours dans la fiction moderne occidentale, en l'occurrence dans *Voyage au bout de la nuit*⁷⁷. Tout comme le projet de « tropicalisation » de son langage littéraire conduit Sony Labou Tansi à une latinisation, au moins patronymique, de l'espace et des personnages romanesques. Ce qui n'est pas sans révéler, dans ses œuvres, l'influence de celles issues de la littérature sud-américaine. En conséquence, le chef-d'œuvre d'Ahmadou Kourouma et les trois romans de Sony Labou Tansi partagent une modernité basée sur une activité accrue de l'invention autour de la langue.

Cette mise en forme narrative de la langue aboutit, par ailleurs, à un texte postmoderne lorsque, par hybridation, elle contribue à déconstruire le genre du roman. En effet, l'imaginaire des langues orales auquel recourent les textes d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi, à défaut de la supplanter, concurrence la narration scripturaire. L'incorporation de champs d'expression artistique se rapportant à l'oralité participe à l'impureté du genre romanesque. Or, les deux romanciers négro-africains intègrent, dans leurs œuvres respectives, la chanson, la poésie déclamée, la danse, la musique et/ou la théâtralité, comme sujets et/ou objets de narration. Certes Ahmadou Kourouma dit

⁷⁵ *Dieu en barbarie*, op. cit., p. 218.

⁷⁶ Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 119 où il parle de « *contractualité solitaire* ».

⁷⁷ Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932.

avoir repris, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*⁷⁸, la structure narrative du « donsomana ». Cependant, la caractérisation des personnages et de l'espace dans *Les soleils des indépendances* fait croire qu'il expérimente déjà, dès ce roman, la fameuse geste des chasseurs mandingues. Partant, les traits physiques et psychologiques des protagonistes sont décrits selon une analogie avec le règne animal. Il en est ainsi de la caractérisation respective de Balla, esclave affranchi comparé à « une hyène solitaire » et Tiécoura, marabout-féticheur au « regard de buffle ». Quant à l'espace romanesque, il se construit, par métonymie, sur le modèle de la jungle, où la loi est dictée par la ruse et la force. *Le commencement des douleurs* de Sony Labou Tansi fonctionne de la même manière que le chef-d'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Le recyclage d'un fonds artistique, typiquement oral et traditionnel, que le roman opère, en brouille le système énonciatif générique. En exemple, la dépréciation du rationalisme de Hoscar Hana, figure savante du roman, informe sur un autre procès. Celui d'une contestation de la légitimité d'un énoncé uniquement préoccupé par la recherche d'une intelligibilité. Aussi ce projet est-il ruiné de l'intérieur par la dissémination de termes argotiques, d'interpellations vocales et/ou de gestuelle théâtrale. Le sens des mots et des expressions devient mouvant. D'un point de vue spatial, Sony Labou Tansi procède à un éclatement de la forme et des limites du vaudeville. S'il en garde l'aspect comique et chanté, il se déprend de son aspect circonstanciel. En effet, l'ampleur du quiproquo, sur quoi repose l'intrigue du vaudeville, est exagérément déplacée dans tous les lieux d'énonciation du roman. De sorte que, entretenu, relayé et diabolisé par tous les protagonistes, le geste sans équivoque de Hoscar Hana, effectué dans un cadre privé, atterrit dans l'espace public. Il crée des tensions communautaires. Il provoque le dérèglement des éléments naturels. Bref, il déclenche la « colère des dieux ». C'est que l'élargissement insensé et à l'infini de l'énonciation spatiale du geste pourtant anodin de Hoscar Hana se rapporte aux palabres et à la rumeur. Dès lors, ces derniers, formes orales, mais surtout synonymes de paroles incontrôlées et incontrôlables, travestissent le genre du roman. Ainsi, comparés à deux romans d'illustres prédécesseurs, les textes de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi partagent avec eux une modernité dont l'enjeu principal s'articule autour du traitement esthétique de la langue. Dans une perspective postmoderne, ils soumettent, en commun, cette langue qui pourtant dit la violence, à la tentation du jeu. Mais, on observe directement des similitudes et des différences dans les stratégies narratives opérées par Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi. Un survol des œuvres désignées laisse entrevoir une certaine parité relative au contexte de production. En effet, ce corpus réunit des romans parus dans l'intervalle d'une vingtaine d'années. Ils ne se succèdent pas immédiatement dans l'ordre bibliographique de leurs auteurs respectifs. Si l'expérience littéraire des deux romanciers, était subdivisée en trois étapes (début, milieu et fin), les œuvres romanesques choisies appartiendraient, globalement, à chaque partie. De sorte que se donne à voir l'évolution scripturaire des œuvres, notamment leurs infléchissements, moderne et postmoderne. Si la violence travaille invariablement ces deux types d'écriture, elle procède différemment selon chaque cas. Dans le premier, l'écriture moderne obéit à un système binaire où la violence des thèmes abordés concorde avec celle qui préside à leur formalisation. Chacun des six romans écrits par Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi, avant de révéler un rapport intertextuel ou d'indiquer un ancrage référentiel, repose sur la construction autotélique d'une histoire et d'une société fictives. Ainsi y persiste-t-il une réelle emprise de la dimension narrative. Mais prédomine surtout, dans l'ensemble des œuvres du corpus, une aventure langagière. Son envergure y est telle qu'elle abrite, essentiellement, les ruptures, les innovations et les excès scripturaires. Quant au second, à savoir l'écriture postmoderne, elle charrie une violence qui, cependant, procède

⁷⁸ Kourouma Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Le Seuil, 1998.

différemment. Cette dernière, en effet, réfute la surdétermination fonctionnelle, formelle et fictionnelle inscrite dans sa représentation moderne. Dans son versant postmoderne, elle réinvestit un lieu, un temps et des événements manifestement référencés à une réalité, sans pour autant verser dans un engagement. Sinon celui de sa propre exhibition dont la forme monstrueuse, esthétisée sous une forme paroxystique, témoigne d'une tragédie. En même temps qu'elle en répercute l'absurdité consécutive à ses aspects ou caractères d'énormité et d'irrationalité. Mais, pour « *urgente* » que cette littérature violente soit dénommée, elle n'est pas moins auto-centrée autour d'un auteur et d'une fiction singuliers. Aussi les représentations les plus fortes du tragique recourent-elles, dans les romans de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, à des procédés narratifs comme l'onirisme, l'ironie et le ludisme langagier. Aussi déplacent-elles, également, le cadre générique du roman notamment par une réécriture des modèles esthétiques et culturels issus de la tradition orale et populaire.

Ainsi, l'analyse théorique initiale, la comparaison esquissée, en amont, entre *Dieu en Barbarie* et *Les soleils des indépendances*, et celle opérée, en aval, en guise d'introduction aux œuvres du corpus, admettent des stratégies narratives partagées par la littérature maghrébine et la littérature négro-africaine. Mais, c'est essentiellement sur la consubstantialité de la modernité et de la postmodernité des écritures de violence que nous souhaitons mettre l'accent. Il s'agit de savoir si, dans la littérature africaine francophone, les dynamiques esthétiques qui régissent le rapport entre écritures modernes et écritures postmodernes de violence, s'excluent réciproquement ou coopèrent mutuellement ? Ces deux tendances scripturaires majeures ne s'orientent-elles pas vers une poétique commune et vers un seul projet littéraire ? En ce sens que les lettres maghrébines et négro-africaines de langue française incarneraient, peut-être, un espace hôte : lieu d'une pratique esthétique où la fidélité aux traits de la modernité et de la postmodernité, hérités de la littérature française, négocierait avec sinon les écarts du moins les adaptations relatives à une approche spécifique ? Et si, dans le contexte africain francophone, la différence fondamentale entre orientation moderne et orientation postmoderne relevait moins de l'esthétique que de la place et de la signification données à cette dernière ? Enfin, la modernité et la postmodernité ne dessineraient-elles pas deux cartographies narratives par lesquelles les littératures, maghrébine et négro-africaine, d'expression française, baliseraient une voie d'accès à la *Weltliteratur* ? Aussi s'agira-il, pour nous, de démontrer que les notions de modernité et de postmodernité recouvrent un bien-fondé dans les écritures africaines de violence dès lors qu'elles proposent une représentation subjective de cette dernière. Nous soutiendrons l'idée que la délimitation entre ce qui relève de la modernité et ce qui participe de la postmodernité, dans la littérature africaine de langue française, au-delà des considérations historiques, référentielles et/ou idéologiques, résulte principalement d'un renversement d'optique propre au déploiement (ou redéploiement) de la subjectivité dans l'œuvre littéraire. Les rares thèses et autres études comparant les lettres, maghrébine et négro-africaine, ont tendance à en montrer les ressemblances et différences, exclusivement, ou selon des « *aspects formels ou thématiques* »⁷⁹ généraux, ou selon des lectures exigües de littératures régionale/nationale, politique et/ou ethnique⁸⁰. Dans

⁷⁹ Kouamé Valérie Martin, *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique Noire). Étude comparée de six romans*, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle, présentée sous la direction de Jacques Mounier, Université Stendhal Grenoble III, U.F.R. de Lettres Classiques et Modernes, Novembre 1995, p. 13.

⁸⁰ Daoud Mohamed, « Littérature maghrébine et littérature négro-africaine : différence ou indifférence ? », in Ranaivoson Dominique (Textes réunis et présentés par), *Senghor et sa postérité littéraire*, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de Recherches « Écritures », coll. Littérature des mondes contemporains, Série Afriques, 2008, pp. 135-146.

sa thèse, Samira Douider compare romans maghrébins, dont ceux de Rachid Boudjedra, et romans négro-africains. Elle se propose « *de déterminer si les différents auteurs sont parvenus à conférer au genre du roman une touche toute africaine et comment celle-ci s'inscrit dans le texte écrit* ». Par ailleurs, elle établit un lien de cause à effet entre le malaise vécu dans la société et celui qu'elle trouve dans la représentation⁸¹. Notre thèse conteste ces deux positions. La subjectivité à laquelle réfèrent, généralement, les fictions romanesques, modernes et postmodernes, réfute toute insistance d'ordre essentialiste. Aussi la quête d'un universalisme nous paraît-il plus féconde que celle d'une improbable africanité des romans maghrébins et/ou négro-africains. Loin de les appauvrir, *Le devoir de violence* (ou le malaise) que s'assignent ces derniers, n'oblige aucunement à la répétition à vide. Au pire, cette écriture de violence, articulée avec la notion de subjectivité, offre « *des lieux de langage qui (...) révèlent soit des questions, soit des structures* »⁸², susceptibles d'intéresser un large public. Au mieux, à partir de celles-ci, elle interroge une « *mutation* »⁸³ littéraire qu'elle sait toujours imminente⁸⁴ et inhérente à un espace aussi conflictuel que celui des littératures africaines francophones. Deux orientations majeures, en guise de plan de notre thèse, essaient d'en réunir des pratiques et des potentialités illustratives. Celles-ci, davantage explicitées dans le développement de chaque grande partie, sont resserrées et élucidées, respectivement, dans des notes introductive et conclusive.

Dans un premier temps, nous tenterons d'élucider, d'une part, les fondements esthétiques qui construisent la modernité du roman africain francophone. Cette dernière, repliée, d'après Abdelkébir Khatibi, sur son « *insularité* »⁸⁵, c'est-à-dire s'appuyant sur une approche systémique et sur une économie du signe où prédomine le signifiant, se donne comme fin de capter la dimension imaginaire et/ou imaginative inscrite dans *La violence du texte* romanesque. Comme moyens, elle investit trois catégories narratologiques : le personnage, l'espace-temps et le registre de l'humour. Par conséquent, le fait que cette conception du roman africain moderne s'inscrive dans une « *novation esthétique [qui] relève de la semiosis, non de la mimesis* »⁸⁶, nous conduit à essayer d'en démontrer la fécondité par la convocation régulière des travaux de Roland Barthes, de Gérard Genette, de Philippe Hamon, Michael Riffaterre, de Julia Kristeva et/ou d'Alain Robbe-Grillet. Dans un second temps, promouvoir une seconde voie esthétique, susceptible, à partir de lieux subjectifs, de rendre compte du tragique africain, signifie que le roman africain francophone « *s'implique à fond dans le courant postmoderniste pour lequel le texte devient significatif* »

⁸¹ Douider Samira, *Le roman maghrébin et subsaharien de langue française. Études comparées*, (reprise de sa thèse intitulée *Littératures maghrébines, littératures sub-sahariennes de langue française : similitudes et contrastes, analyses textuelles*, dirigée par Arlette Chemain, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 20.

⁸² Khatibi Abdelkébir, « Entretien avec Adil Hajji », in coll., *L'œuvre de Abdelkébir Khatibi*, Rabat, Éditions Marsam, 1997, p. 26.

⁸³ Vercier Bruno et Viart Dominique, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2008.

⁸⁴ Nadeau Alain, « Pour un nouvel imaginaire », in *L'Infini : Où en est la littérature ?*, n° 19, sept. 1987, p. 8.

⁸⁵ Khatibi Abdelkébir, *Par-dessus l'épaule*, Paris, Aubier, 1988, p.70.

⁸⁶ Zeraffa Michel, « Signe, image, fiction », in *Sartre-Barthes, Revue d'esthétique*, n° Hors-Série 05, Juillet 1996, p. 11. N'da Pierre, « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », in *Éthiopiennes, Revue Négro-Africaine de Littérature et de Philosophie*, n° 77, *Littérature, philosophie et art*, 2ème semestre 2006, in <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1518> , défend la même idée « d'une présentation formelle » en rapport avec un système de signes.

[et non significatif] de lui-même autant que de la réalité »⁸⁷. Ce qui suppose, qu'au-delà d'une réflexivité, « entendue comme dépassement »⁸⁸, entre crise de la représentation et représentation de la crise, il relance le modèle des chroniques et autres histoires racontées dans le récit. Sans nuire, toutefois, à la structure technique de la narration. Aussi s'inspire-t-il, sur le fond, de la notion d'« épistémè ». Laquelle perçoit la crise dans une acception salubre dès lors qu'elle désigne un « vide [qui] ne creuse pas un manque, il ne prescrit pas une lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins, que le dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser »⁸⁹. Aussi repose-t-il, en pratique, sur la (re)constitution de paradigmes narratifs salutaires associés à des chapitres appelés, respectivement, « crise du style, crise du sujet », « crise du corps, crise de l'être » et « crise d'un genre, crise d'une époque ». À cette occasion, les analyses littéraires de la postmodernité qui proviennent de l'école d'Amsterdam, du Québec et de France, et celles des critiques et philosophes de la « déconstruction » tels que Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida et/ou de Paul Ricoeur, nous servent de base théorique.

En ce qui concerne la méthode utilisée dans ce travail, il convient de souligner d'abord : si le concept de modernité littéraire francophone ne souffre (ou souffre peu), dans sa définition, sa compréhension et sa validation, d'aucune remise en question catégorique, il faut, pour la postmodernité littéraire, préciser l'idée que nous nous en faisons. Elle renvoie, pour nous, à un horizon, à la fois, esthétique, épistémologique et contemporain. L'adjonction à *postmodernité*, de l'épithète *littéraire*, permet d'éviter l'écueil de l'emploi du vocable *postmodernisme*. Celui-ci peut laisser croire qu'il existe un mouvement spécifique, organique et structuré au Maghreb et en Afrique noire francophone. Ce qui n'est pas le cas. Il s'agissait, ensuite, contrairement à quelques, et non moins rares, thèses, comparant les littératures maghrébines et négro-africaines francophones, de sortir d'un inventaire de leurs ressemblances et différences. Sans totalement la gommer, nous estimons que cette démarche devient davantage féconde dans un rapport dialogique avec la littérature et la critique françaises⁹⁰. Enfin, nous nous essayons dans un comparatisme qui s'inspire sans complexe de la notion *De Bibliotheca*⁹¹ critique (pour employer, à la suite de Jorge Luis Borges⁹², le même terme que Umberto Eco et Michel Foucault) que construisent, patiemment et courageusement, Charles Bonn, Marc Gontard, Xavier Garnier, Bernard Mouralis, Jean-Marc Moura et tant d'autres universitaires et chercheurs en littérature francophone. Au-delà de l'objet d'étude que nous partageons avec eux, l'« influence sans anxiété » de leurs théories et études sur notre travail, procède de ce que ces dernières, du moins c'est notre lecture, ne peuvent être désolidarisées d'une certaine idée de l'altérité, de

⁸⁷ Coquery-Vidrovitch Catherine, « Mbembe, Achille. - *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000, 293 p., index (« Les Afriques ») », in *Cahiers d'études africaines*, 167, 2002, [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2005. URL : <http://etudesafriques.revues.org/index1504.html>. Consulté le 16 septembre 2009.

⁸⁸ Westphal Bertrand, « POSTMODERNISME/ Postmodernism », in http://www.fish.unilim.fr/ditl/fahey/POSTMODERNISMEPostmodernism_n.html. Dernière consultation le 21 septembre 2009 à 15 h 33 mn.

⁸⁹ Foucault Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 13.

⁹⁰ Malgré la réticence de Riesz Janos, « Patrick Grainville, *Les flamboyants* (1976), et Sony Labou Tansi, *La vie et demie* (1979) : Quel rapport entre textes européens et textes africains ? », in Lüsebrink Hans-Jürgen et Städtler Katharina (sous la direction de), *Les littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. États des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen (Germany), Athena-Verlag, 2004, p. 129, qui pense que ce comparatisme « pose problème ».

⁹¹ Eco Umberto, *De Bibliotheca* [1981], Paris, Éditions L'Échoppe, 1986.

⁹² Borges Jorge Luis, *La bibliothèque de Babel*, in *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1942].

la société, du monde et de l'Homme. Gageons que cet esprit ouvert sur « *la sagesse des barbares* »⁹³ puisse sinon croître du moins perdurer au sein de l'Université française.

⁹³ Fayolle Roger, « La sagesse des barbares : enseigner les littératures maghrébines et africaines de langue française », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 160, *La critique littéraire*, décembre-février 2006, pp. 77-82, [Première parution dans le n° 96, 1989].

Première partie : Écritures de violence et modernité francophone Vers une toute puissance du signifiant ?

Note introductive

Les œuvres romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, interrogent la nature et la forme du langage qui tiennent, pour « *lieu plein, programme narratif* »⁹⁴ de la modernité, trois catégories narratologiques⁹⁵ à l'intérieur desquelles s'est opérée une « *rupture féconde* »⁹⁶.

La première catégorie narratologique traite de la notion de personnage. Soumise « à l'épreuve du changement »⁹⁷, elle évolue vers une perspective dialogique : elle tente de rétablir un équilibre discursif autour d'une stratégie d'*impouvoir*, à laquelle est associée ce que nous appelons « la mort du personnage-héros ». Est adjointe, à celui-ci, une figure concurrente, à la faveur de l'émergence d'un personnage encore inédit que nous dénommons « les gens d'en bas ». Sa fonction consiste à répercuter la forme souvent indicible et/ou inaudible du langage de groupe. De même, se pose la question de savoir si la troisième catégorie de personnage, en l'occurrence « les personnages immondes », au-delà du dépassement de la logique binaire et manichéenne d'une modernité balbutiante, n'indique pas une impulsion langagière supplémentaire. En effet, ne se charge-t-elle, de manière explicite, de dire le délire/dé-lire inscrit dans la régression et la perversion que dénotent les identités narratives unifiées autour de cet « être de papier » ? En outre, ce type de personnage ne constitue-t-il pas un champ d'expressivité implicite où les intentions auctoriales qui le stigmatisent, selon le principe girardien du *Bouc émissaire*⁹⁸, coïncident avec une cruelle et non moins sanglante « *coopération interprétative* »⁹⁹ du lecteur ? Pour cause, « l'horizon d'attente »¹⁰⁰ de ce dernier ne s'apparente-t-il pas à un *Chemin*

⁹⁴ Hamon Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, [1983, coll. « Histoire des idées et critique littéraire »], 1998, p. 108.

⁹⁵ Adam Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 4 : « [La narratologie] s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certains types de textes. »

⁹⁶ Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions Gonthier, 1953, p. 36 : « La Littérature est comme le phosphore : elle brille le plus au moment où elle tente de mourir. (...). La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible. Ainsi l'on trouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructeur et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. »

⁹⁷ Coussy Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 37.

⁹⁸ Girard René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

⁹⁹ Eco Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, [1984], 1988, p. 71.

¹⁰⁰ Jauss Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in Genette Gérard et al., *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 42 : « (...) toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative. »

des *ordalies*¹⁰¹, autel sur lequel ces figures « immondes » sont sacrifiées ? Cependant, si des trois structures actantielles citées ci-dessus se dégagent « *des effets [extérieurs] de lecture programmés par le texte* »¹⁰², la dernière catégorie de personnage, à savoir « les personnages-écrivains », n'inscrit-elle pas son langage, exclusivement, dans une approche autotélique ? Cette mutation forte du roman africain, au regard tant des signifiants de l'auto-fiction que de la typologie et de la technique d'écriture du roman « à tiroirs », forme éminemment moderne d'une fiction bâtie sur le langage, ne s'inspire-t-elle pas du Nouveau Roman notamment ?

La deuxième catégorie narratologique s'articule autour de la textualisation de l'espace. Ce qui suppose que la formalisation et les stratégies discursives élaborées, incarnent à la fois « *une virtualité qui s'actualise dans les monades ou les âmes, mais aussi une possibilité qui doit se réaliser dans la matière* »¹⁰³. Non sans suggérer qu'elles travaillent deux théories spatiales équidistantes, à qui elles insufflent une dynamique langagière qui dépasse le caractère byzantin de l'une et modère les velléités totalisantes de l'autre. Aussi la spatialisation s'oriente-t-elle vers quatre déclinaisons fécondes dont, d'abord, l'adaptation/adoption d'un « *chronotope* »¹⁰⁴ africain. Celle-ci ne dessine-t-elle pas un nouveau rapport espace/temps en s'érigeant comme « *sémiosphère* »¹⁰⁵ d'une écriture de la violence qui synchronise deux processus, l'une d'objectivation, l'autre de subjectivation ? De même, la deuxième déclinaison de la spatialité, caractérisée par « la mort des oppositions spatiales », « *contrepoint (...) de tout discours idéologique* »¹⁰⁶, politique et/ou communautaire dans l'espace romanesque des littératures émergentes, n'introduit-elle pas un nouveau paradigme langagier davantage préoccupé par l'individuation de sa formulation et les modalités immédiates et immanentes de celle-ci ? Ce faisant, la tentation du fantasme et de l'imagination débridés, à travers « l'espace du virtuel », objet de la troisième déclinaison spatiale, ne désigne-t-elle pas, au-delà d'une fonction narrative hébergeant « *la folle du logis* », l'expressivité d'une spatialité ? Ne traduit-elle pas, dans l'économie d'une écriture de violence, les lieux de la perte, de l'angoisse et de la douleur ? N'équivaut-elle pas, par conséquent, à un supplément de langage dont l'inintelligibilité n'est que facticité, dès lors qu'il devient possible d'imaginer un tel discours « *comme autrement dit* »¹⁰⁷ ? Dans le même registre, « l'espace de l'enfermement », sujet de la quatrième et dernière déclinaison du traitement de la spatialité romanesque, ne s'apparente-t-il pas à une « *tauromachie* »

¹⁰¹ Laâbi Abdellatif, *Le chemin des ordalies*, Paris, Denoël, 1982.

¹⁰² Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 21.

¹⁰³ Deleuze Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p.140.

¹⁰⁴ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237 : « *Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps.* »

¹⁰⁵ Lotman Youri, « La sémiotique », ch. 8-13 de *L'univers de l'esprit*, Moscou, Éditions Université de Tartu, 1966, trad. Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1999.

¹⁰⁶ Bonn Charles, « Roman national et idéologie en Algérie. Propositions pour une lecture spatiale de l'ambiguïté littéraire », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Aix en Provence, IREMAM, 1984, p. 518.

¹⁰⁷ Fleury Cynthia, « La gloire du roseau pensant : l'imagination comme autrement dit », in *Métaphysique de l'imagination*, Paris, Éditions D'Écarts, 2000, pp. 311-353.

¹⁰⁸ du fait d'un double, et non moins trouble, jeu d'endiguement du discours (corps du texte) et d'empêchement de la parole (texte du corps) ? En effet, les découpages et autres recoupements ne connotent-ils pas une violence ? Cette dernière ne rejoue-t-elle pas, autrement, le « *drame de la géométrie intime* » ¹⁰⁹, dès lors qu'elle déplace les enjeux de coercition relatifs à un espace sous domination ? Celui-ci ne recouvre-t-il pas, désormais, uneterrorialité nouvelle à partir d'un renversement langagier : celui-ci pose le sujet masculin, du fait de sa logorrhée guerrière, comme victime expiatoire de sa propre violence et suppose que son homologue féminin triomphe à partir de la séduction et l'énigme langagières qu'elle oppose au premier ?

Le troisième et dernier registre narratologique (si on peut l'appeler ainsi) traite de l'humour notamment lorsqu'il abrite une dynamique discursive et langagière lui conférant « *la possibilité de négocier avec la violence* » ¹¹⁰ selon, principalement, trois modalités narratives. D'abord, le recours aux trois registres du comique (le comique de mots, le comique de geste et le comique de situation) ne préfigure-t-il pas un dialogisme entre humour et violence, quand le premier met l'accent sur le rapport attirance/rejet de la langue auctoriale vis-à-vis de la langue française sinon manifestement « *baragouinée* » du moins librement « *triturer* » ¹¹¹ ? Le deuxième, sous forme de mise en scène d'une mécanique, d'un automate, d'une pantomime ou d'un clown, n'interprète-t-il pas maladresse, vacuité et excès comme réflexivité d'une impossibilité langagière ? Le troisième ne désigne-t-il pas, à travers le grotesque du digestif et du sexuel notamment, une situation narrative qui semble échapper à tout langage ? Ensuite, s'il existe un *Principe dialogique* clairement établi entre humour et violence à partir de signifiés comiques, les signifiants de ce lien n'apparaissent-ils pas sous la structure formelle de la caricature, dont l'étude des constructions, brèves et allongées, révèle de ce que Roland Barthes désigne comme un « *monde de signes* » ¹¹² ? Enfin, l'humour en tant modèle esthétique de violence, par le biais de « l'humour tragique », ne s'achemine-t-il pas vers un espace de communication littéraire dont le substrat langagier dépolitise l'argument du « *refoulement* » freudien et fait valoir une ambiguïté motivée par *Langagement* ¹¹³ ?

Ainsi, le roman africain francophone, notamment dans les œuvres respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, pose son modèle narratif d'écriture de la violence en tant qu'il procède de la modernité littéraire. La validation de ce présupposé, s'appuie, pour l'essentiel, sur « *le principe de la sensation de la forme* » ¹¹⁴. On peut le définir ainsi :

¹⁰⁸ Leiris Michel, « De la littérature considérée comme tauromachie », in *L'âge d'homme*, 1939, Paris, Gallimard, [Rééditions 1946], p. 12 : « *Le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé (...).* »

¹⁰⁹ Michaux Henri, *L'espace au dedans* [1944], Paris, Gallimard, 1998, p. 24.

¹¹⁰ Rao Sathya, « Humour et postcolonialisme en francophonie », in www.arabesques-editions.com/revue/francophonie/article043101.html#_edn6

¹¹¹ Boudjedra Rachid, « Les mots et la langue », in *Algérie Littérature/Action*, Paris, Éditions Marsa, n° 5, novembre 1996, p. 95.

¹¹² Barthes Roland, *Le grain de la voix : Entretiens, 1962-1980*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 225.

¹¹³ Gauvin Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions Boréal, 2000.

¹¹⁴ Chklovski Victor, *Résurrection du mot* (1913), cité par Eichenbaum Boris, « La théorie de la « méthode formelle » » (1925), in Todorov Tzvetan (sous la direction de), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 43.

Il fallait comprendre que la forme est quelque chose qui doit être vécue, que vivre signifie s'attribuer des formes. La vie étant perçue comme ce qui se développe et s'exprime dans et par les formes artistiques, la forme et la vie ne sont plus dissociées. Ce formalisme mélange la perception des formes artistiques avec la perception de la vie ou du « monde externe ».¹¹⁵

Par conséquent, il investit moins son champ référentiel qu'il ne met en exergue sa dynamique textuelle. Celle-ci fonde des structures qui nourrissent l'émergence d'une fiction mobilisée autour d'une pratique subjective sans restriction.

Chapitre I : Un statut nouveau pour le personnage

Pour Yves Reuter, « *toute histoire est histoire des personnages* »¹¹⁶. En effet, selon ce critique, les personnages romanesques, par les « *unités linguistiques* »¹¹⁷ auxquelles ils renvoient, c'est-à-dire le nom propre, le surnom ou une autre appellation, constituent un nouvel enjeu moderne. Ce qu'il nomme « *unités linguistiques* », François Corblin le signifie par « *désignateurs* »¹¹⁸. Dans le cadre des littératures francophones, la définition de ce dernier tend à devenir caduque tant la fonction et la forme narratives des personnages (prénom, surnom, initial entre autres) débordent le lit du signifié et charrient la place du signifiant¹¹⁹, « *formatrice, porteuse de forme* »¹²⁰. Cette immixtion dans le langage procède de « *stratégies fatales* »¹²¹ en vue de contrecarrer sinon « *l'impouvoir* » progressif des personnages principaux du moins leur « *remise en question périodique* »¹²².

La nominalisation, dont Roland Barthes souligne la fonction éminemment sémiologique¹²³, offre à Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie*¹²⁴, notamment à travers la figure de S.N.P. Mohamed, le personnage principal, la possibilité d'articuler une ambiguïté autour d'un prénom à surdétermination sacrée dans l'espace

¹¹⁵ Tchougounnikov Sergueï, « *Le formalisme russe : entre pensée organique allemande et premier structuralisme* », in *Protée*, vol. 31, n° 2, 2003, pp. 86-87. Version numérique de l'article : <http://id.erudit.org/erudit/008757ar>.

¹¹⁶ Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 50.

¹¹⁷ Ibid., p. 89.

¹¹⁸ Corblin François, « Les désignateurs dans le roman », in revue *Poétique*, n° 54, 1983, p. 199-211.

¹¹⁹ A ce propos, l'opinion de Roland Barthes consiste à dire que le rapport à la modernité du personnage littéraire procède d'« *une théorie des étymologies et du pouvoir fondateur du nom comme signifiant* », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 122.

¹²⁰ Kristeva Julia, « Une poétique ruinée » (préface), in Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 20.

¹²¹ Baudrillard Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Livre de poche, Biblio-essais, 1983, p. 67.

¹²² Pageaux Daniel-Henri, « La péninsule Ibérique et l'Europe », in Didier Béatrice (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, cité par Astic Guy, « Crises du roman depuis les années 1980. Pour en finir avec la nécro(idéo)logie du genre », in Roche Anne (sous la direction de), *Le dit masqué. Imaginaire et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 21.

¹²³ Barthes Roland, « Proust et les noms », in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 125.

¹²⁴ Boudjedra Rachid, *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1979.

maghrébin. Écriture ambiguë en ce que la trivialité des initiales S.N.P. (Sans Nom Patronymique) corrompt la dimension religieuse, voire prophétique, du prénom Mohamed :

Depuis sa naissance il se répétait que puisqu'il n'avait même pas de nom patronymique dûment enregistré comme la plupart des habitants de Manama, il ne voyait pas pourquoi il se comportait comme tout le monde (...).¹²⁵

La situation serait similaire dans l'espace négro-africain si les voiles du mythe et du mystère ne venaient pas couvrir en permanence la désignation des hommes et des choses¹²⁶. Dès lors, l'ambiguïté narrative qui caractérise l'écriture moderne de Rachid Boudjedra, devient chez Sony Labou Tansi, notamment dans *Les yeux du volcan*¹²⁷, un procédé d'« *étrangisation* »¹²⁸. En effet, pour reprendre les termes de Jean Baudrillard, « *il y a là quelque chose d'étrange* »¹²⁹ quand sont convoqués des personnages dont le choix du patronyme révèle une double quête de polyphonie et d'exotisme :

Nos légendes ne sont pas plus claires sur la question de notre origine. Elles l'ont mariée en des noces féroces à l'existence de Mahon-Mahan (...). D'autres histoires nous attribuent un ancêtre plutôt douteux, quoique plus fiable sur le plan des influences et du tempérament : (...) Goya-Goyam.¹³⁰

Ainsi, la polyphonie onomastique des personnages qui s'inscrit plus dans une dimension rhétorique que sémantique, procède d'un « *signifiant privilégié du discours* »¹³¹, par conséquent se positionne dans le champ du langage. Par ailleurs, la part d'exotisme et de fantaisie, brodée ici ou là autour des noms de personnages, participe d'une volonté de déranger le « *lecteur entêté* » dans ses certitudes et de changer sa représentation de l'altérité, souvent conçue selon des clichés. Dès lors, ce qui fonde la modernité de la problématique du personnage chez Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi, et au-delà d'eux, dans les littératures francophones du Maghreb et de l'Afrique noire, c'est leur nouveau positionnement comme « *agents actifs* » du langage. Ce qui, dans l'économie du texte, débouche sur une redistribution actantielle, faite, sinon dans la « *méfiance* »¹³² du moins dans la nuance, par le biais de « la mort du personnage héros », du personnage de groupe ou « les gens d'en bas », des « personnages immondes » et des « personnages écrivains ».

1.1. La mort du personnage-héros

D'une certaine manière, évoquer la question du personnage-héros, c'est déplacer, dans la littérature maghrébine, l'affirmation de Louis Aragon. En effet, il écrit :

¹²⁵ *Les 1001 années de la nostalgie, op. cit., p. 11.*

¹²⁶ Jouanny Robert, *Ethiopiennes*. Léopold Sédar Senghor, Paris, Éditions Hatier, 1997, p. 165 : « *Le nom des choses est considéré en général comme un simple moyen, arbitraire, de les désigner. (...) Le nom (...) est inséparable de sa réalité (d'où le fait, par exemple, que souvent en Afrique connaître le nom véritable d'un individu donne pouvoir sur lui, aussi le tient-on secret).* »

¹²⁷ Labou Tansi Sony, *Les yeux du volcan*, Paris, Le Seuil, 1988.

¹²⁸ Chklovski Viktor, *La marche du cheval* [1923], trad. de Michel Pétris, Paris, Champ Libre, 1973, pp. 110-113.

¹²⁹ Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p.

¹³⁰ *Les yeux du volcan, op. cit., p. 35.*

¹³¹ Rigolot François, *Poétique et onomastique*, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 13.

¹³² Sarraute Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 63.

L'individu qui a pris notion de son propre déterminisme [notamment à travers l'écriture] est soudainement placé devant le déterminisme social qui le comprend. C'est pourquoi [je dirai que] ce qui a marqué ces dernières années sur le plan moderne c'est l'agonie et la mort de l'individualisme essentiel aux hommes d'il y a vingt ans.¹³³

Dans le contexte historique, politique et social où il a vu le jour, le roman maghrébin, acculé comme écrit Charles Bonn par la « *pression du groupe* »¹³⁴, est pratiquement sous la « *somation* »¹³⁵ d'inscrire son action dans une dynamique d'engagement, de participation concrète aux préoccupations existentielles de son milieu d'origine. Ce qui, de manière thématique et esthétique se traduit par une surdétermination d'un personnage fort dans le roman, qui incarne des valeurs de bravoure, de générosité, de solidarité et d'attachement aux racines ancestrales. C'est le cas dans *Nedjma* de Kateb Yacine. Dans ce roman, comme dans *Habel* de Mohammed Dib, un jeu de mystère et de sacralisation qui rappelle les héros de la mythologie grecque, se crée autour des personnages principaux pour mieux marquer leur empreinte. Comme, du reste, les titres éponymes de ces romans préfigurent leur position centrale dans l'œuvre. Roland Barthes associe cette focalisation sur la nostalgie d'un passé glorieux à une névrose¹³⁶ littéraire qu'il est possible de guérir par le décentrement de la figure du héros. Rachid Boudjedra, dans sa « *passion de la modernité* », ne fait pas autre chose « *dans la mesure où il se fixe pour but la représentation fidèle (se voulant fidèle) de la personne sociale et psychologique, avec sa variété, son incomplétude, sa médiocrité, ses insuffisances, oppose au héros singulier, incarnation de la valeur et du sacré, par essence atypique, figuration non réaliste, le ou plutôt les personnages, multiples, communs, bientôt typiques* »¹³⁷.

Dans *La prise de Gibraltar*, est maintenu continuellement un parallélisme narratif entre les destins croisés de Tarik, personnage de papier et de Tarik Ibn Ziad, figure arabe historique, dont le nom est à l'origine de celui du Détroit de Gibraltar. Au de-là du jeu de dédoublement tant homonymique que synonymique (en effet on comprend davantage la place prépondérante de l'Histoire dans ce roman de Rachid Boudjedra dès lors qu'on sait qu'en langue arabe Tarik signifie également « Histoire »), la rupture moderne mise en œuvre intervient ainsi dans le renversement du « champ historique » représenté par la figure de Tarik Ibn Ziad à qui on dénie « *sa fameuse adresse aux armées (...)* »¹³⁸.

En même temps, la caractérisation du jeune Tarik, personnage principal du roman, s'effectue à travers ce que Roman Jakobson appelle la sélection de « *traits inessentiels* »¹³⁹, c'est-à-dire l'évocation de gestes, d'actions et de situations à priori sans relief ni importance significatifs. Bref, Rachid Boudjedra donne l'impression de favoriser l'ordinaire et le banal au détriment de l'extraordinaire et de l'épique. C'est caractéristique d'une dynamique d'écriture

¹³³ Aragon Louis, « Introduction à 1930 », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

¹³⁴ Bonn Charles « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française », in Bonn Charles et Baumstimler Yves (sous la direction de), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 13.

¹³⁵ Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?, op. cit., p. 25.

¹³⁶ Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 89.

¹³⁷ Queffélec Lise, « Personnage et héros », in Glaudes Pierre et Reuter Yves (sous la direction de), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM), 1991, p. 246.

¹³⁸ *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 114.

¹³⁹ Jakobson Roman, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 98.

moderne qui promet de plus en plus, selon Dominique Château, une représentation de « ses détails »¹⁴⁰. En effet, pour Rachid Boudjedra, le personnage principal ne saurait incarner une figure exceptionnelle et aucune particularité ne peut justifier l'anoblissement de ses actions par rapport aux actions des autres personnages. À cet effet, son dédoublement dans cette œuvre, comme la multiplication des structures actantielles dans *L'insolation* ou *Les 1001 années de la nostalgie*, s'inscrit dans une perspective de concurrence narrative. Philippe Hamon aborde la question de la banalisation du personnage principal. Il la définit ainsi :

(...) une déqualification de son être et de son faire, de ce qu'il est et de ce qu'il fait, donc par une certaine dévalorisation et dégradation de son action, deux mouvements qui vont de pair avec une polyfocalisation générale du système des personnages (...). Le tout, bien sûr, subordonné au fait que le commentaire évaluatif, celui qui tranche, intervient et distingue entre « personnages positifs » et « personnages négatifs », se fasse (...) aussi peu orienté que possible.¹⁴¹

En ce qui concerne la littérature négro-africaine, notamment telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, on est en droit de se demander s'il existe un personnage principal ? Une réponse négative peut, à notre avis, être envisageable. *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, au de-là du prétexte littéraire que constitue le crime passionnel, aborde la difficile et non moins actuelle question du rapport avec la modernité. Quand, notamment, cette dernière module la sanction en tant que principe incontournable de justice dans des sociétés africaines où la culture de la paix et le règlement des conflits individuels et collectifs passent d'abord par le principe de concertation. Il va sans dire, dès lors, qu'une telle problématique engage moins un personnage singulier qu'une représentation collective, ici introduite simultanément par la voix/voie féminine et pronominal :

Elle n'est pas venue, la police, parce qu'on n'a tué qu'une pauvre femme, dit Estina Bronzario. Qu'ils nous prennent pour des lagotriches ou des lagans ! Mais qu'ils se foutent de nous tuer...¹⁴²

La méfiance de l'auteur congolais à l'endroit du personnage-héros est telle qu'il semble lui imputer la responsabilité du désastre de la représentation littéraire, du moins dans sa forme exclusive et unilatérale. Décentrer le personnage principal et le dépouiller de sa fonction de « griot » revient, pour Sony Labou Tansi, à souligner une imposture¹⁴³ du roman africain. Celui-ci, semble-t-il, n'a que trop célébré les vertus d'une civilisation africaine réputée pour son *Arbre à Palabres*¹⁴⁴, alors qu'une certaine omerta séculaire et initiatique frappe un pan entier de son histoire¹⁴⁵. Par ailleurs, l'auteur rompt avec une vieille

¹⁴⁰ Château Dominique, *Le bouclier d'Achille, Théories de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 99.

¹⁴¹ Hamon Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 70.

¹⁴² *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 39.

¹⁴³ Imposture d'une Afrique qui serait le symbole par excellence de l'Agora. L'ouvrage du critique Midiohouan Guy, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 62, dénonce cette situation. Son avis est partagé par Ricard Alain, *La littérature d'Afrique Noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, p. 33, qui écrit : « Tout Africain qui parle ne produit pas de la littérature orale ! La parole s'inscrit dans des cadres sociaux, des cadres linguistiques, et s'organise autour de schémas prosodiques et ou génériques pour être vraiment une forme d'art oral, c'est-à-dire une littérature orale. »

¹⁴⁴ Chevrier Jacques, *L'arbre à palabres, essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.

¹⁴⁵ N'Daw Alassane, *La pensée africaine*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1983, p. 114 : « L'apprentissage du silence et le maniement du langage se sont dès la tendre enfance et sont cautionnés par le *ndomo*, premier jalon de la carrière initiatique. »

tradition manichéenne du roman africain opposant, systématiquement, personnages positifs et personnages négatifs. La modernité qu'introduit Sony Labou Tansi, consiste à ne pas situer « *le monopole du cœur* » dans le camp des personnages positifs. Pour lui, le peuple de ses romans qui ploie sous la dictature féroce, reste aussi capable que ses agresseurs de vils agissements. C'est là une vieille conception rousseauiste que Sony Labou Tansi reproduit dans son écriture.

Cependant, ce qui intéresse davantage Sony Labou Tansi, c'est moins les êtres fictifs, bons ou méchants, qu'il fait défiler dans son œuvre romanesque que la manière avec laquelle il le fait. En cela, il rejoint Rachid Boudjedra avec qui il partage l'avis selon lequel « *le roman de personnage appartient bel et bien au passé, (...) sa vie est liée à celle d'une société maintenant révolue* »¹⁴⁶. Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi ne renoncent pas pour autant à recourir au personnage-héros. Néanmoins, la méthode avec laquelle, dans leurs œuvres respectives, ils le font évoluer, répond à une double exigence esthétique qui vise à redéfinir en termes sémiologiques sa place dans la structure romanesque.

La première exigence procède d'une constatation que les mots et les récits du personnage principal ne peuvent traduire une vision du monde que s'ils trouvent un sens par leur relation à eux-mêmes. Autrement dit, leur propre langage les définirait bien plus que la condition ou les valeurs qu'ils défendraient. Le récit du personnage-héros devient dès lors une interrogation, un procès sur lui-même. Dans un tel contexte, les personnages principaux, de manière générale, souffrent d'un manque de crédibilité morale, psychologique et/ou existentielle. Ils cessent d'être les éléments centraux de la narration et sont uniquement considérés à travers leur nature verbale. Aussi deviennent-ils juste une composante du récit et une réalité sémiotique qui participent d'un projet plus vaste, celui « *d'une aventure de l'écriture et non d'une écriture de l'aventure* ». À ce propos, Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul atteste :

Cet amour du papier, cet engouement de l'écriture, cet attachement aux mots, la justification de leur « existence » bâtie sur la notion d'écriture et sur le rapport à leur propre écriture sont les points communs aux personnages de Boudjedra (...).¹⁴⁷

La seconde exigence procède de la propension des auteurs à vouloir, par le biais du personnage, narrer l'inénarrable, bref à « *nommer (...) ce qui n'ose son nom* »¹⁴⁸. En effet, Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi cherchent dans la construction narrative de leurs personnages-héros respectifs, à poser la présence effective du réel dans le roman, sous des formes jusque-là peu opérées dans les littératures maghrébines et négro-africaines. Ils tentent d'inscrire dans leurs œuvres respectives, le langage des affects, à travers, notamment, le traitement littéraire du cri. La modernité de cette approche, d'après Alain Marc, se caractérise ainsi :

¹⁴⁶ Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 28.

¹⁴⁷ Ouhibi-Ghassoul Bahia Nadia, « *L'écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* », in Gafaïti Hafid (sous la direction), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. Autobiographie et Histoire*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 83.

¹⁴⁸ Sartre Jean-Paul, cité par Glaudes Pierre et Reuter Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1998, p. 40.

La mise en avant de l'expression sur le style, le seul but étant d'exprimer une forte émotion. Nul mouvement artistique n'aura autant cultivé la figure du jet (...). On parle alors de révolutions poétiques (...), d'impulsion créatrice (...).¹⁴⁹

Ainsi place est faite aux cris « djebariens »¹⁵⁰, aux souffrances, à la tourmente et à la folie de leurs personnages principaux. Aux antipodes d'une formalisation rassurante, ils surgissent textuellement dans un rapport sans intermédiaire avec l'énonciation. D'où une spécificité énonciative qui sort des cadres classiques de la représentation. Afifa Bererhi ne dit pas autre chose quand elle écrit :

Le délire est lieu de la métamorphose qui engendre la déréalisation, celle-là même qui caractérise *Les 1001 années de la nostalgie*. L'univers déréalisé de ce roman, avant de constituer une fresque allégorique où chaque signe est métaphore, s'avère la réalité vécue, réalité absurde et dérisoire. Car dans un monde pris au piège de ses propres contradictions, aveuglé par ses tares sociales et psychologiques, politiques et historiques, intellectuelles et idéologiques, la raison se corrode. Dès lors l'invraisemblable, partie intégrante du quotidien, langage des frustrations accumulées, devient aussi langage (...) pour contre-carrer la violence (...). La réalité forgée dans la démence, sans repères référentiels, sollicite cette obsessionnelle fouille (...), un itinéraire à rebours que Mohamed S.N.P. entreprend à travers souvenirs, témoignages et livres.¹⁵¹

Participe également de ce registre, chez Sony Labou Tansi, la tendance à la personnification et à la verbalisation d'objets et de situations abstraits dans la narration. Par exemple, lorsqu'il écrit que « *le destin, [dit-il], essaie de profiter du câlin pour nous casser du sucre dans la baraque.* »¹⁵²

Aussi Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi démontrent-ils, dans leurs œuvres respectives, le point de vue de Julia Kristeva¹⁵³ à propos de la capacité du mot à prendre en charge toute forme de discours, au-delà des conventions langagières. Dans les romans de l'auteur algérien, le discours des personnages principaux révèle une présence physique dont la violence verbale, se détachant de la thématique narrative traditionnelle, trouve dans la forme « *une matière et un esprit* »¹⁵⁴. Quant aux œuvres de son homologue congolais, elles procèdent d'une « *écriture du corps* »¹⁵⁵ dans ses définitions d'érotisme¹⁵⁶,

¹⁴⁹ Marc Alain, *Écrire le cri. Sade, Bataille, Maïakovski...*, Paris, Éditions L'Écarlate, 2000, p. 63. Dans son répertoire du « *cri moderne* », il convoque également des auteurs maghrébins comme Abdellatif Laâbi et Tahar Ben Jelloun.

¹⁵⁰ Assia Djébar a beaucoup évoqué cette question du « *cri de l'écriture* », notamment quand elle écrit : « (...) *l'écriture fuit, c'est le cri qui prend la place, c'est le silence.* », in Gauvin Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 34.

¹⁵¹ Bererhi Afifa, « *Rachid Boudjedra* », in Bonn Charles, Khadda Naget et Mdarhri-Alaoui Abdallah (sous la direction de), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF/AUPELF, 1996, p. 105.

¹⁵² *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 19.

¹⁵³ Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 20.

¹⁵⁴ Paulhan Jean, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941, p. 74.

¹⁵⁵ Green André, *La déliaison*, Paris, Éditions Les Belles-Lettres, 1971, Rééditions 1992, p. 49.

¹⁵⁶ Bataille Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de minuit, 1957.

de domination¹⁵⁷ et de désastre¹⁵⁸ tant le rapport Eros/Thanatos, préfigure l'autodestruction du héros romanesque en ce que ses attributs narratifs sont décentrés. Quand ils ne sont pas la cible sous-jacente de la bouffonnerie et du grotesque. Si la possibilité d'une modernité est envisageable, ainsi que l'a démontrée Mikhaïl Bakhtine, dans ce qui, ici, ressemble à une écriture populaire et carnavalesque, elle intervient dans le dessein de Sony Labou Tansi d'affirmer l'infirmité et la difformité des corps de ses personnages principaux comme modèle scripturaire.

Cette problématique du corps comme fondement d'une énonciation, passe également à travers sinon une suppression du moins une réduction de la profondeur psychologique et morale. Simultanément, elle se manifeste par son abandon à l'excès et à la pulsion. Derrière ce « *rétrécissement du personnage* »¹⁵⁹ principal, émerge une idée éminemment moderne de rompre avec la tradition épique, non pas comme ce fut le cas dans la littérature française dans une logique de « *bataille d'Hernani* », mais dans une perspective d'annoncer *Le livre à venir*¹⁶⁰, fondateur d'une littérarité à partir du « *lieu central de l'angoisse* »¹⁶¹. Ce qui, textuellement, se caractérise par le refus de toute ressemblance avec la posture impénétrable et quasi racinienne des figures héroïques que représentent *Nedjma* et *Habel* dans la littérature maghrébine ou *Chaka* et *Soundiata*, figures épiques et non moins emblématiques de la littérature négro-africaine. En parallèle, voit le jour, dans ces deux littératures, un héros semblable à Achille, c'est-à-dire quelque part faillible et vulnérable. Dès lors, plus que dans un « *renouveau ou une continuité* »¹⁶², la modernité littéraire des textes de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, apparaît à travers une ambiguïté. En effet, la situation d'entre-deux du héros, entre le « *compassionnel* » qui rappelle Julien Sorel, Madame Bovary ou le père Goriot et l'atemporel qui rappelle *Moha le sage*, *Moha le fou*¹⁶³, Djoha ou « *le fou* » de *L'aventure ambiguë*¹⁶⁴, révèle une association harmonieuse entre écriture occidentale et oralité africaine.

Cependant, au-delà des mutations du personnage-héros, au-delà du nouvel espace de communication littéraire et langagière qu'il favorise dans le rapport entre la fiction et le réel, « *acceptons humblement que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os (...). Il faut se résigner aux conventions et aux mensonges de notre art* »¹⁶⁵. Ce dernier a horreur du vide et, à la défaillance du destin

¹⁵⁷ Foucault Michel, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁵⁸ Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 71 : « *Danger, que le désastre prenne sens au lieu de prendre corps (...).* »

¹⁵⁹ Benmerad Saïd, « Entre blâme et louange: Narrateur infâme cherche héros épique », in Bonn Charles et Boualit Farida (sous la direction de), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 71.

¹⁶⁰ Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Idées Gallimard, 1959.

¹⁶¹ Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, Éditions Denoël, 1994, p. 16.

¹⁶² Kheriji Rym, « Renouveau ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra ? *Lecture de Timimoun*. », in *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, op. cit., p. 89.

¹⁶³ Ben Jelloun Tahar, *Moha le sage, Moha le fou*, Paris, Le Seuil, 1978.

¹⁶⁴ *L'aventure ambiguë*, op. cit.

¹⁶⁵ Mauriac François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1933, pp. 154-155. Cette citation sert, très souvent, d'illustration au débat polémique entre son auteur et Sartre Jean-Paul, « Monsieur François Mauriac et la liberté » in *Situations I*, Paris, Gallimard, [1ère éd. 1939], 1947, pour qui, François Mauriac enferme toujours ses propres personnages dans une logique de représentation de l'ordre moral et se pose, ainsi, comme un romancier de la censure.

individuel et héroïque du personnage principal, oppose l'énergie collective d'une catégorie de personnage que nous avons appelée « les gens d'en bas ».

1.2. Le personnage de groupe ou les « gens d'en-bas »¹⁶⁶

Dans *L'écriture-femme*, Béatrice Didier tord le cou à l'aporie consistant à « *cantonner l'écriture féminine dans l'intimité et l'intimisme* »¹⁶⁷. Aporie à laquelle nous ajoutons une autre : celle qui laisse croire que cette écriture féminine revient exclusivement aux femmes écrivaines. L'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra démontre le contraire, tant la prise en charge de la parole féminine équivaut à une recherche de voix/voies narratives. Le recours à un personnage de groupe paraît s'effectuer « *en fonction du système générique [féminin] existant* »¹⁶⁸ dans le mouvement de son texte romanesque. Celui-ci balance dans un entre-deux, c'est-à-dire un équilibre entre la monopolisation du discours souvent confisqué par le narrateur et la promotion d'une narration de groupe, caractérisée par un « germinalisme » de genre ou de génération. L'approche générique consiste chez Rachid Boudjedra en un retournement historique de la condition féminine. Aussi fait-il monter sur un piédestal la femme qu'il investit sinon d'un pouvoir phallocrate du moins d'un charisme souverain. La légitimité de cette figure féminine ne repose plus dès lors sur une « *culture somatique* »¹⁶⁹. Elle s'ancre désormais dans une culture de la parole (la maîtrise de la parole s'associe à celle de la connaissance), par conséquent du langage :

Le discours enflammé de celle qui avait pris le nom étincelant d'une ancienne reine d'Égypte et du Cham de 647 à 661 de l'ère musulmane, fut répercuté dans toutes les maisons. Les hommes (...) acceptèrent cette nouvelle situation et le rôle prépondérant des femmes (...).¹⁷⁰

À ce sujet, il est intéressant d'observer l'évolution narrative du personnage féminin de groupe chez Rachid Boudjedra : *La répudiation* et *L'insolation* posent un discours victimaire et sacrificiel, quand *Les 1001 années de la nostalgie* et *La prise de Gibraltar* proposent un contenu contestataire et anticlérical. Nous ne verrions à travers ce rapport sous forme de chiasme (victimaire/contestataire et sacrificiel/anticlérical), au-delà d'une charge subversive supplémentaire, une manifestation de la modernité que cette dernière transparaîtrait sans doute à travers la féminisation de l'écriture « boudjedrienne » dans *La pluie*¹⁷¹. Au point que, comme est considérée la caractérisation générique de l'œuvre de Marcel Proust, celle de Rachid Boudjedra participe selon Charles Bonn, d'une « *écriture androgyne* » à envisager dans une dynamique de « *rupture qui est celle-là même de la modernité* »¹⁷².

¹⁶⁶ L'expression « gens d'en bas » que nous utilisons ici s'inspire de « *gens de Lunai* », la fameuse expression employée par Werewere Linking, *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983. Ce terme générique désigne dans son œuvre la foule, le peuple, bref ceux qu'on appelle, dans un certain discours idéologique, « *les masses laborieuses* ».

¹⁶⁷ Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1981, p. 9.

¹⁶⁸ Todorov Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 51.

¹⁶⁹ Perrot Philippe, *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 199.

¹⁷⁰ *Les 1001 années de la nostalgie*, op. cit., p. 335.

¹⁷¹ Boudjedra Rachid, *La pluie*, Paris, Éditions Denoël, 1986.

¹⁷² Bonn Charles, « L'auto représentation sexuée du roman maghrébin ou la fécondité de l'étrange. », in *Colloque « L'écriture androgyne. »*, Tunis, 12-14 décembre 2002, texte disponible sur www.limag.com/dossier/charlesbonn/.

La narrativité sexuée, bien plus que la modernité, pose la problématique de la « modernité ». Pour être moderne, une œuvre doit-elle briser un certain nombre de codes littéraires ou de conventions langagières précédents¹⁷³ ? Ici est posée la question du rapport communautaire de la littérature. Une littérature féministe, homosexuelle ou provinciale n'a de sens que si elle permet la possibilité simultanée d'un dialogisme à l'intérieur de sa propre sphère et une « poétique de la relation » avec d'autres espaces littéraires. Ce double principe, inscrit dans un va et vient, maintient l'« œuvre ouverte »¹⁷⁴ en ce qu'il démultiplie les champs du langage. La modernité kafkaïenne procède moins de l'évocation du ghetto de Varsovie ou du Printemps de Prague que du choix d'une langue, fût-elle celle du bourreau, plus efficace et, peut-être, plus subtile à la dénonciation (parce que plus lue, parce qu'il ne devient plus un impératif de nommer la barbarie nazie) à partir d'un espace d'énonciation constitutive d'une « littérature mineure ».

Le rapport à la modernité du personnage de groupe s'exerce également dans un processus littéraire d'intratextualité. En effet, les « Membres Secrets », ailleurs appelés « le clan » ou les « M.S.C », personnage de groupe atypique dont l'omniprésence est manifeste dans l'œuvre romanesque intégrale de Rachid Boudjedra, et notamment dans le roman qui nous occupe ici, à savoir *L'insolation*, procèdent d'un fait nouveau dans la littérature maghrébine. Par une présence circulaire qui obéit à la circularité de l'œuvre, les « M.S.C » apparaissent à des endroits stratégiques tels le début et la fin du roman ou au moment de ressortir une tension romanesque « qui dura (...) juste le temps de laisser les M.S.C faire leur réapparition et venir me persécuter. »¹⁷⁵ L'hégémonie qu'ils exercent sur le narrateur, ne participe pas forcément d'une thématique de la torture et/ou de l'enfermement, mais relève, plutôt, d'une esthétique narrative qui en tempère le pouvoir dans le récit. Aussi Charles Bonn, à travers ce choix, constate-t-il :

L'enfermement n'est pas seulement un trait anecdotique commun à l'enfance et l'âge adulte, qui se développerait en parallèle : il est également lié à l'ensemble de la narration romanesque, permettant ainsi une confusion constante et volontaire du signifié et du signifiant.¹⁷⁶

Cependant, ce n'est pas tant sur l'ambiguïté du langage littéraire ici soulignée par Charles Bonn que dans sa possibilité d'incarner le langage du réel que repose l'écriture moderne de Rachid Boudjedra. Autrement dit, il y a modernité quand un modèle de structure actantielle (le personnage de groupe en l'occurrence) établit une correspondance, « baudelairienne » et/ou « rilkenne »¹⁷⁷, avec une sociologie (celle d'une société maghrébine encore marquée par la primauté du groupe sur l'individu), une idéologie (celui du ralliement populaire autour

¹⁷³ Ce débat, en même temps qu'il se pose dans la littérature maghrébine d'expression française, suscita au sein de la littérature négro-africaine une véhémente polémique autour de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. En effet pour certains critiques comme Koné Amadou, *Des textes oraux au roman moderne*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p. 153, le « malinkisme littéraire » de l'auteur *des soleils des indépendances* et d'*Allah n'est pas obligé*, dissimule des carences dans la maîtrise de la langue de Molière. Au contraire d'un Gassama Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma*, Paris, ACCT-Karthala, 1995, p. 17, qui y voit les signes du roman « le plus original, le plus riche et le plus singulier, tant par les thèmes traités que par l'écriture. »

¹⁷⁴ Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Trad. Fr. Le Seuil, « Points », 1965.

¹⁷⁵ *L'insolation*, op. cit., p. 231.

¹⁷⁶ ***Le roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, op. cit., p. 242.**

¹⁷⁷ Taylor Charles, *Le malaise de la modernité*, trad. de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 95. L'auteur évoque Rilke en justifiant la modernité de son œuvre littéraire par la « transfiguration du langage » qui crée ou recrée une puissante « relation entre les vivants et les morts. »

du Front de Libération Nationale pendant la guerre d'Algérie). Correspondance au bout de laquelle émerge un langage atypique qui s'assimile dans une « *scénographie interne* » autant qu'il assimile une « *scénographie externe* ». ¹⁷⁸

Enfin, il est une « *révolution du langage* » romanesque poussée jusqu'aux frontières du formalisme par le Nouveau Roman, exprimée et personnifiée par Michel Butor qui consacre définitivement le personnage de groupe : c'est l'avènement de l'usage au pluriel du pronom personnel dans *Le roman français des années 70* ¹⁷⁹ que souligne, après Raymond Gay-Crosier ¹⁸⁰, Marie-Anne Macé. À la même époque, l'écriture de Rachid Boudjedra sonne comme une *Modification* ¹⁸¹ :

Disant, donc nous sommes rentrés dans un bar fréquenté par des soldats français et nous avons fait semblant de nous bourrer la gueule jouant les décontractés assis que nous étions au fond de la salle (...). ¹⁸²

Michel Butor, dans plusieurs de ses écrits, aussi bien fictifs que critiques comme *Répertoire II* ¹⁸³ ou *Essais sur le roman* ¹⁸⁴, montre le rôle déterminant des pronoms personnels dans l'énonciation romanesque. S'il est vrai que « *tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés* » ¹⁸⁵, il l'est davantage avec l'introduction du pronom personnel dans l'œuvre. En effet, outre le fait qu'il engage le lecteur dans les malheurs du narrateur, le pronom personnel devient « *une nécessité de la dramatisation* » ¹⁸⁶ en ce sens que cette dernière prend une dimension collective. D'un acte isolé, les malheurs du personnage principal deviennent, avec l'usage du « *nous* », un drame communautaire et une injustice sociale grave. En outre, le personnage principal, atteint dans sa chair et traumatisé par diverses formes de violence, réagit comme victime. Autrement dit, il n'arrive à raconter le drame de son histoire qu'au prix d'un effort surhumain. Dès lors, le pronom personnel « *nous* », à la manière d'une thérapie de groupe, se charge de libérer le narrateur, de « *faire jaillir cette parole empêchée* » ¹⁸⁷.

En définitive, avec l'avènement du personnage de groupe, le concept de « *roman familial* » ¹⁸⁸ s'élargit et prend une dimension nouvelle. Il ne signifie pas que la relation d'une histoire enjolivée, permettant aux personnages d'excéder leurs névroses. Même

¹⁷⁸ Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit., pp. 109-138.

¹⁷⁹ Macé Marie-Anne, *Le roman français des années 70*, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 59-62.

¹⁸⁰ Gay-Crosier Raymond, « Personnage et pronom personnel dans *La modification* de Butor. Essai sur les modalités de la perspective », in Naaman Antoine et Painchaud Louis (textes réunis et présentés par), *Le roman contemporain d'expression française*, Sherbrooke, Faculté des Arts, 1971, pp. 192-217.

¹⁸¹ Butor Michel, *La modification*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

¹⁸² Boudjedra Rachid, *La prise de Gibraltar*, Paris, Éditions Denoël, 1986, p. 38.

¹⁸³ Butor Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, pp. 61-72.

¹⁸⁴ Butor Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard-Idées, [1969], 1972, pp. 73-88.

¹⁸⁵ Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 92.

¹⁸⁶ Dieng Bassirou, « La tradition comme support dramatique dans l'œuvre de Sembène Ousmane », in *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, n° 15, 1985, p. 136.

¹⁸⁷ *Répertoire II*, op. cit., p. 66.

¹⁸⁸ *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, op. cit., p. 244. Charles Bonn y reprend à son compte ce concept freudien, après Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

si la dimension de « *théâtre oedipien* »¹⁸⁹ reste omniprésente, il entend signifier aussi une « société narrative ». Celle-ci, par le biais du personnage de groupe, « *montre que la promenade dans les couloirs de la société est aussi une aventure linguistique, (...) remodelée par des pratiques littéraires dont on n'a pas assez dit la nouveauté* »¹⁹⁰. S'y inscrit la concurrence énonciative avec l'espace d'énonciation du narrateur qu'ouvre le personnage de groupe. C'est dans la pluralité des voix narratives que l'écho de celle du personnage de groupe, à partir de la singularité de son langage littéraire, entre en résonance avec le réel. Pour preuve, l'heureuse réception de l'écriture romanesque de Rachid Boudjedra, du moins à ses débuts, par « *toute une frange de la jeunesse, principalement étudiante (...)* »¹⁹¹.

Quant à la littérature négro-africaine, elle fait, également, rarement mouvoir les foules dans ses œuvres. La foule comme personnage en effet, ne bénéficie que d'une faible représentation dans les premières productions romanesques négro-africaines. Elle est dissoute dans le personnage principal qui incarne totalement l'origine sociale et historique du groupe dont il est issu. Sauf *Les bouts de bois de Dieu*¹⁹² et *Xala*¹⁹³, romans dans lesquels Ousmane Sembène décrit, respectivement, l'épique mouvement de grève des cheminots du train Dakar-Bamako et une marche de protestation des gueux¹⁹⁴. En d'autres termes, le roman négro-africain francophone reste prisonnier d'un certain conformisme. Séwanou Dabla en donne une explication :

On sait que le roman est le domaine de l'aventure individuelle par excellence et lorsque des groupes sociaux sont élevés au niveau du personnage romanesque comme chez Zola (Germinal) ou Malraux (La condition humaine), ils présentent rarement la stature et la force des protagonistes individuels.¹⁹⁵

Ce pessimisme affiché du critique togolais quant à la pertinence d'un personnage de groupe, devient irrecevable dès lors que si pour l'Occident, il est question de « *l'origine du roman* », pour l'Afrique noire, il est question du « *roman des origines* ». Autrement dit, on ne peut pas faire l'économie de la socialisation et de la réadaptation du genre romanesque au contexte africain caractérisé par la primauté du collectif sur l'individu quand bien même son apparition reste consubstantielle à la Révolution industrielle, urbaine et individualiste qu'a connue l'Europe au 18^{ème} siècle. Dès lors, ce qui fonde la modernité des écritures romanesques négro-africaines, c'est d'une part leur réversibilité à incarner « *des mythes qui galvanisent le peuple* »¹⁹⁶ en même temps qu'elles digèrent des thèmes et des formes narratifs marqués du sceau respectif de l'engagement et de l'originalité de l'auteur en

¹⁸⁹ *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, op. cit., p. 12.

¹⁹⁰ Diané Alioune, « Littérature, société et inflation verbale dans *La plaie* de Malick Fall », in *Revue SudLangues*, n° 1, décembre 2002, Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Cheikh Anta Diop, p. 11.

¹⁹¹ *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, op. cit., p. 16.

¹⁹² Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1971.

¹⁹³ Sembène Ousmane, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.

¹⁹⁴ Il faut aussi mentionner le roman d'Aminata Sow Fall, *La grève des battus*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, dont le caractère surréaliste du thème, en l'occurrence une grève des mendiants dans une ville africaine, n'a d'égal que le côté iconoclaste de la technique d'expression, notamment du groupe de personnage représentant les marginaux.

¹⁹⁵ *Dabla Séwanou, Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 124.

¹⁹⁶ N'dao Cheikh Alioune, « Préface », in *L'exil d'Alboury*, Éditions P. J. Oswald, 1969, p. 9.

tant qu'un individu. D'autre part, ne serait-il pas paradoxal, voire même incongru, que la position du personnage de groupe participât d'un refus de développement¹⁹⁷ et de modernité littéraires, quand des valeurs telles que la défense des libertés fondamentales, la fin des dictatures et la promotion de la condition féminine (valeurs dont la modernité n'est plus à discuter), sont incarnées dans une « *logique du récit* » qui veut en finir avec le statut de « *patients* »¹⁹⁸ ? C'est tout le sens qu'il convient de donner dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, notamment dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, à la textualisation des voix narratives féminines. Celle-ci sonne comme un « *défi à la modernité* »¹⁹⁹ en ce qu'elle brise le carcan idéologique et militant de la littérature féministe négro-africaine²⁰⁰ et favorise l'acceptation d'une féminisation scripturaire en tant qu'une innovation esthétique :

Avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fartamio Andra nous raconta l'assassinat, usant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art de nommer est d'abord et avant tout art de ton.²⁰¹

Au-delà des nouvelles pratiques énonciatives promues, les démarches littéraires et militantes de Sony Labou Tansi sont étroitement liées. Elles restent toutes deux marquées, qui du sceau de l'anticonformisme, qui du sceau, sinon de la révolte, du moins de la subversion. C'est ainsi qu'il devient dans le paysage littéraire négro-africain le chantre des lettres ouvertes dont les plus célèbres demeurent « *Lettre ouverte à l'humanité* »²⁰² et « *Lettre aux Africains du Parti Punique* »²⁰³. Contrairement à l'avis de Séwanou Dabla, le personnage de groupe dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, possède une personnalité romanesque encore plus dense, non en ce qu'il représente des mouvements sociaux mais en ce qu'il crée une distance et une alternative narratives. En effet, de par sa situation qui est souvent celle du refus de l'oppression et de par sa capacité à analyser à travers un angle lucide et objectif la société dans laquelle il évolue (analyse qui le conduit à rejeter cette société et à vouloir lui substituer une nouvelle), le personnage de groupe agit de manière significative dans l'orientation du récit. Son impact considérable dans le récit s'exprime à

¹⁹⁷ Nous introduisons volontairement ce mot car nous pensons que la note péjorative qui caractérise les avis de Séwanou Dabla sur la question du personnage de groupe fait écho d'un contexte d'« afro-pessimisme » dont l'ouvrage célèbre de Cabou Axel, *Et si l'Afrique refusait le développement*, Paris, L'Harmattan, 1991, est devenu le porte-étendard.

¹⁹⁸ Bremond Claude, *La logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 134.

¹⁹⁹ Bidima Jean-Godefroid, *L'art négro-africain*, Paris, Éditions coll. « Que sais-je ? », 1997, pp. 114-118.

²⁰⁰ La littérature féminine négro-africaine dont l'existence est attestée autant par une bibliographie pléthorique que par différentes anthologies, tire sa modernité moins par son engagement et sa politisation en faveur de la promotion des femmes que par sa capacité à s'inscrire dans une dynamique de différence et de singularité au niveau de son énonciation. A ce titre, le retentissement mondial du roman de rupture (l'énonciation est sous forme épistolaire) de Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, traduit en plusieurs langues, est l'un des plus grand succès de cette littérature féministe. Le rapport « foucauldien » du pouvoir et du savoir encore défavorable en Afrique aux femmes, moins scolarisées que leurs *alter ego* masculins, n'est pas sans justifier le manque de créativité de cette littérature féministe. Pour en revenir à *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, elle semble avoir influencé le roman d'Éric Orsenna, intitulé *Madame Bâ*, Paris, Éditions Fayard/ Stock, 2003, notamment pour le choix de la correspondance comme système narratif. Même si l'académicien n'admet qu'à moitié cette influence, dès lors qu'il explique l'origine de son roman par son attachement à l'Afrique. Roman qui, du reste, par le biais du thème de l'immigration africaine, sénégalaise et malienne en l'occurrence, des vicissitudes et autres drames relatives à cette dernière, procède, suivant son collègue académicien, Alain Touraine, d'une *Critique de la modernité* [occidentale], Paris, Éditions Fayard, 1992.

²⁰¹ Tansi Sony Labou, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 27.

²⁰² Tansi Sony Labou, « Lettre ouverte à l'humanité » in revue *Équateur* n° 1, octobre-novembre 1986, p. 23.

²⁰³ Tansi Sony Labou, « Lettre aux Africains du Parti Punique », in *Jeune Afrique Économie* n° 136, 1980.

travers une représentation forte, pour ne pas dire excessive, de scènes de grève et/ou de protestation. Il faut cependant relativiser la prépondérance de ce personnage de groupe dans le récit. Même si une vision chevaleresque lui confère une certaine représentativité dans le roman, il n'en demeure pas moins très nettement séparé du reste des personnages. Ce qui évidemment pose un problème de donquichottisme au niveau de la trame narrative mais également un souci d'équilibre et d'interaction entre tous les personnages d'une œuvre. Dès lors pointe une certaine absence de réalité physique, au sens flaubertien, du personnage de groupe. Tout se passe comme si Sony Labou Tansi choisissait délibérément d'ignorer les portraits, de taire les caractères spécifiques et biographiques, bref de réduire la place de la description, dans un seul but de révéler, à travers la composition de ce type de personnage, la gravité des problèmes que ce dernier soulève.

L'ultime artifice narratif que recouvre ce personnage de groupe, procède, sans doute, d'une volonté auctoriale de faire, indirectement, l'apologie du personnage principal. En effet, le destin du second reste souvent lié à celui du premier. Pour cause, leur mise en perspective respective, selon une *présence/absence* dans la narration, recourt à l'explicite dans la surdétermination de l'un, cependant qu'elle renvoie à l'implicite dans l'effacement de l'autre. Ce qui s'apparente au principe de « *round characters* » que développe Edward Morgan Forster dans son *Aspects of the novel* ²⁰⁴.

Ainsi, l'apparition du personnage de groupe dans les romans de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, participe d'une expression de renouvellement du système narratif, et par conséquent, pose un acte de modernité. Qu'en est-il de la catégorie de personnages que nous qualifions de « figures immondes » ?

1.3. Les figures immondes

Dans les œuvres romanesques ici étudiées, les figures négatives n'évoquent pas seulement un rôle d'antihéros incarné par des personnages qualifiés de « méchants » et/ou de « tyrans ». Elles posent moins la question de la hiérarchisation des personnages qu'elles ne sollicitent leur fonctionnalité dans l'espace diégétique. Par conséquent, la position théâtrale visible et l'action affirmative lisibles des figures immondes, les élèvent, dans la narration, au rang de piliers du récit que, du reste, Philippe Hamon considère « *comme un pacte de communication plus ou moins explicite* » ²⁰⁵. Or, dans l'espace de la communication littéraire, le produit qui génère un malaise et/ou suscite beaucoup de curiosité, offre davantage de perspectives. Il n'est que de convoquer la littérature mondiale pour s'en rendre compte. Satan et ses prolongements sont représentés plus que n'importe quelle autre figure dans la mystique littéraire de Victor Hugo ²⁰⁶. John Milton ²⁰⁷ évoque l'Enfer plutôt que le Paradis. Les écrits romanesques d'Ernest Hemingway ²⁰⁸, au-delà du dire de l'amour impossible en temps de guerre, montrent l'impact et les effets de la terreur et des horreurs que cette dernière entraîne dans la fabrication des personnages. Cependant

²⁰⁴ Forster Edward Morgan, *Aspects of the novel*, New-York, Harcourt, Brace and Company, 1927, pp. 103-118.

²⁰⁵ Texte et idéologie, op. cit., p. 58.

²⁰⁶ Hugo Victor, *La fin de Satan*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969.

²⁰⁷ Milton John, *Paradise lost*, London, J.-F. and C. Ravington Edition, L. Davis, B. Withe and Sons, 9th Edition, 1790.

²⁰⁸ Hemingway Ernest, *L'adieu aux armes*, Paris, Gallimard, 1948. Hemingway Ernest, *Pour qui sonne le glas*, Paris, Le Seuil, 1953, Réédition 1972, p. 16.

que les romans russes, notamment ceux d'Alexandre Soljenitsyne²⁰⁹, de Léon Tolstoï²¹⁰ et/ou de Fedor Dostoïevski²¹¹, dessinent un univers carcéral dont la violence n'est pas sans lien avec l'enfermement des personnages dans la négation de leurs propres actions. Cela ne signifie pas, pour autant, que le lecteur soit attiré, exclusivement, par un goût morbide de l'horreur, mais qu'il se dégage des personnages qui incarnent le mal, une *Fascination*²¹² à laquelle il peut difficilement résister. A cet égard, le personnage immonde constitue une « *ligne de fuite* » sur laquelle l'œil du lecteur se polarise, de façon à comprendre le jeu des personnages, leurs poids et leur représentativité respectifs dans la fiction. Il semble dès lors évident que la modernité littéraire ne peut avoir « *Les yeux baissés* »²¹³ sur les codes et les systèmes de valeurs dans des sociétés, maghrébines et négro-africaines, pour qui, ne sonne pas encore « *Le crépuscule des temps anciens* »²¹⁴. Mohamadou Kane étudie la situation des écrivains africains jugés trop « *assimilationnistes* » et conclut que « *le naturel chassé des [nos] auteurs-élèves accourait fâcheusement au galop* »²¹⁵. Mais on ne soupçonnerait davantage les littératures africaines francophones de s'emmurer derrière un conservatisme que Roland Barthes lèverait toute équivoque quand, dans sa genèse de l'œuvre littéraire moderne, il note que cette dernière, depuis sa composition jusqu'aux effets produits, tisse une relation étroite, forte et immédiate avec sa société, ses origines, son histoire et ses *Mythologies*²¹⁶. Car « *l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir* »²¹⁷. C'est du reste, d'après Jean Starobinski, sur ce postulat que repose en substance la théorie de la réception chez Hans Robert Jauss²¹⁸.

Le rapport à la modernité du personnage immonde transparaît dans les œuvres respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi quand la fiction dans la représentation du père ou du tyran, féconde une réflexivité. Cette dernière, si l'on en croit Anne Besson, fonctionne en tant que synonyme de « *désignation large de tout phénomène de « retour sur soi » de la représentation* » et semble « *bien caractériser la modernité littéraire.* »²¹⁹ Si bien que Rachid Boudjedra, à travers le personnage immonde du père, introduit un phénomène pratiquement inédit dans la littérature maghrébine d'expression

²⁰⁹ Soljenitsyne Alexandre, *L'archipel du goulag*, [1973], Paris, Le Seuil, 1976.

²¹⁰ Tolstoï Léon, *La guerre et la paix*, [1864-1869], Paris, Nouvelle Revue Française, 1945.

²¹¹ Dostoïevski Fedor, *Crime et châtiment*, [1866], Paris, Gallimard, 1950.

²¹² Boudjedra Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000.

²¹³ Ben Jelloun Tahar, *Les yeux baissés*, Paris, Le Seuil, « Points », 1991.

²¹⁴ Boni Nazi, *Le crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1962.

²¹⁵ Kane Mohamadou, « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain. », in *Revue de Littérature Comparée*, n° 3- 4, 1974, p. 536.

²¹⁶ Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

²¹⁷ *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 16.

²¹⁸ Starobinski Jean, « Préface », in Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 12 : « L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réproche, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance du rapport qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs; d'où résulte l'étroitesse du champ d'exploration : on n'a pas su reconnaître toutes les *personae dramatis* dont l'action réciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire (...) ».

²¹⁹ Besson Anne, « Introduction », in Bessière Jean et Schmeling Manfred (sous la direction de), *Littérature, modernité et réflexivité. Conférence du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 7-8.

française. Il s'agit de l'intratextualité qui se manifeste par la « *présence littéraire (plus ou moins littéraire, intégrale ou non) d'un texte dans un autre, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancié* »²²⁰. Cette pratique traverse presque l'œuvre romanesque entière de Rachid Boudjedra, de *La répudiation* à *Les funérailles*²²¹, en passant par *L'insolation* :

Lui seul, d'ailleurs, était parti à la recherche de ce plaisir légendaire, entrevu à travers les corps des femmes qu'il avait séduites ou simplement achetées, avant son mariage avec ma tante et avant qu'il violât ma mère pour me concevoir dans un délire de sang (...).²²²

Mais que faut-il penser du drame œdipien que Rachid Boudjedra perpétue inlassablement dans son œuvre littéraire ? Pour Zohra Riad, il « *trouve ses origines dans des événements traumatiques qu'il a vécus dans son enfance et son adolescence* »²²³. Ce que l'auteur ne dément pas, non sans faire croire que *Je est un autre*²²⁴ :

Dans mon premier roman publié en 1969, je disais déjà que le peuple algérien avait besoin d'une psychanalyse, d'une thérapie, pour que nous puissions enfin exprimer le non-dit, c'est-à-dire nous-mêmes.²²⁵

Il s'agit dès lors pour la narration sinon de dire le non-dit du moins de le représenter dans une formulation itérative, entrecoupée et discontinue où l'image détestable du père déclenche un syndrome d'obsession et de schizophrénie.

Dans la quête d'engager le langage au cœur de son œuvre littéraire, Rachid Boudjedra procède à un retournement de *La logique du récit* : il réduit de manière considérable le champ d'expression du personnage immonde, bourreau en l'occurrence, en même temps qu'il se livre à la surdétermination de la situation victimaire. Moins que les mauvaises actions des personnages immondes, ce sont leurs conséquences néfastes qui importent. Dès lors, « *l'enfance saccagée* »²²⁶, devient, certes, une récurrence anaphorique fondée sur un principe de « *focalisation externe* »²²⁷. Mais, c'est surtout « *une parole qui sait résister aux paroles* »²²⁸. Autrement dit, c'est une manière cartésienne d'exister : « *je crie, donc j'existe.* »

Cependant au-delà du dynamitage du langage qu'induit indubitablement le renversement narratif de la position du personnage immonde, la modernité littéraire inscrite dans son traitement semble faire écho à une précédente. En effet, le personnage immonde du père dans l'œuvre de Rachid Boudjedra « *instaure la réversibilité des significations par la création d'un espace de lecture intertextuelle* »²²⁹ avec d'une part ce que Kateb Yacine

²²⁰ Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 87.

²²¹ Boudjedra Rachid, *Les funérailles*, Paris, Grasset, 2003, pp. 20-21.

²²² *L'insolation*, op. cit., pp. 91-92.

²²³ Riad Zohra, « Rachid Boudjedra et Assia Djebar écrivent l'Algérie du temps présent », in *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, op. cit., p. 63.

²²⁴ Lejeune Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, Coll. « Poétique », 1980.

²²⁵ Boudjedra Rachid, *Lettres algériennes, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 76.*

²²⁶ *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969, pp. 191-193.

²²⁷ Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 206-211.

²²⁸ Ponge Francis, *Rhétorique (1929-1930), Proèmes, Le Parti-pris des choses*, Paris, Gallimard, 1972, p. 157.

²²⁹ Barbosa Joao Alexandre, *Les illusions de la modernité*, Sao Paulo, Éditions Perspectiva, 1986, p. 14.

nomme « *la trahison des pères* ». Mais, d'autre part, il suppose un rapport avec ce que Louis Aragon dénonçait ainsi :

Ce sont eux qui nous ont menés là, nos pères, avec leur aveuglement, leur superbe dédain (...), leurs façons de se tirer des pieds toujours, en laissant les autres dans le pétrin.²³⁰

Autrement dit, la thématique du père en tant que personnage immonde dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, pose un acte littéraire moderne dans la lucidité « katébiennne » de la diatribe et dans le caractère surréaliste et iconoclaste de cette dernière au regard de la place de la figure paternelle dans la société maghrébine.

Concernant l'œuvre de Sony Labou Tansi, la représentation des figures immondes constitue le fondement de son univers romanesque. La violence barbare qui y règne, porte, principalement, la signature de personnages incarnant sinon une autorité narrative qui n'a d'égal que celle du personnage principal ou du narrateur, du moins exerçant une domination fictionnelle sur les autres « *êtres de papier* ».

Qu'elle soit représentée à travers « *un homme comme Lorsa Lopez, haut commandeur de la Légion, ancien ministre des Finances* »²³¹, à travers celle du maire Tristansio Banga Fernandez et de la multitude de colonels dans *Les yeux du volcan* ou par le prisme du savant Oscar Hana dans *Le commencement des douleurs*, la question du pouvoir est toujours abordée dans une perspective de domination foucauldienne, non moins excessive. Ainsi, la problématique des personnages immondes dans l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi, est entièrement exploitée comme moyen de représentation d'un pouvoir dictatorial qui règne en maître absolu un peu partout en Afrique. Analysant avec précision la représentation dans le roman africain, du rapport entre le personnage immonde et le pouvoir, Séwanou Dabla écrit :

C'est d'ailleurs le plus souvent un pouvoir personnel, et l'administration comme le gouvernement sur lesquels il s'appuie s'apparentent étrangement à des mécaniques bien huilées, sans initiative aucune, seulement soumise à la volonté et aux caprices omnipotents du souverain.²³²

Le caractère immonde de ces personnages apparaît dans leur dessein de vouloir envahir tout l'espace narratif ce, après avoir exercé une féroce emprise sur l'intimité et le foyer des autres personnages. C'est tout le sens qu'il convient de donner à l'affiche qui « *devait avoir un demi-siècle d'âge* » et qui « *portait cette inscription* » :

LES ENNEMIS DU PEUPLE SONT PARTOUT MAIS L'ŒIL DE LA RÉVOLUTION LES CONNAIT.²³³

Si, comme le révèle la citation précédente, la *transtextualité*, ainsi que la définit Gérard Genette dans *Palimpsestes*, comprise en tant que « *tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »²³⁴, constitue un enjeu esthétique dans la représentation du personnage immonde, la modernité de cette dernière, dans l'univers

²³⁰ Aragon Louis, « Préface » (réimpression de la version de 1965), in *Les voyageurs de l'impériale* [1947], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 120, Gallimard, 1972, p. 744.

²³¹ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 22.

²³² *Les nouvelles écritures africaines*, op. cit., p. 87.

²³³ *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 87.

²³⁴ Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982 p. 7.

romanesque de Sony Labou Tansi, n'est pas sans rapport avec la tropicalisation du Big Brother, cher à Georges Orwell. En effet, en associant la croyance populaire africaine de l' « œil maléfique » à l'univers totalitaire de 1984²³⁵, roman dans lequel Georges Orwell décrit un monde totalitaire baignant dans un climat de surveillance continue, le romancier congolais perçoit, à travers la représentation des personnages immondes, un nouveau Cyclope des temps modernes :

Il le regarda longtemps avant de lui dire : « N'oubliez pas que les yeux du volcan vous regardent. Avant de se retirer, il affirme une nouvelle fois que les yeux du volcan nous regardent et qu'on n'a pas le droit de déconner. »²³⁶

Il faut dire, ici, que la génération « post-indépendance » d'auteurs africains dont fait partie Sony Labou Tansi, témoin oculaire et très souvent victime de la dictature des années 1970-1980, reste marquée par la violence médiatique, par le contrôle de l'image et du son, par l'inquisition photographique que les régimes oppressifs utilisaient à des fins propagandistes et répressives. C'est ainsi que William Sassine parle d'un climat de harcèlement et d'un système de surveillance qui tournent à un « étourdissement proche de l'évanouissement »²³⁷, quand Henri Lopès écrit :

Ces yeux allaient désormais regarder tout le pays, sous la lumière du soleil, comme sous celle des ampoules et des lampes à pétrole, aussi bien que dans le noir. Quand nous passerions devant les édifices publics, ils nous regarderaient... Quand nous toucherions notre paie..., quand nous achèterions notre journal, ils nous regarderaient...²³⁸

A la différence de ses collègues romanciers du continent qui décrivent la violence aveugle du système érigé par les personnages immondes, Sony Labou Tansi s'intéresse davantage à la « relation fictive »²³⁹ qui unit ces derniers avec leurs victimes dans une double perspective de voyeurisme-exhibitionnisme et de sadomasochisme :

Aujourd'hui et grâce à moi, elles savent que le sexe n'est pas un engin de panique, ni une balançoire, ni un lance-flotte, mais bien notre troisième œil.²⁴⁰

À propos de cette relation, le romancier congolais en arrive à la conclusion foucaldienne que bourreau et victime sont complices de son bon fonctionnement. Dès lors, le choix d'illustrer cette complicité tacite par la sexualité, apparaît comme un *panopticon* qui informe sur la généralisation du système sur toute la société romanesque décrite par l'auteur. Michel Cornaton, dans son ouvrage intitulé *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*²⁴¹, montre à travers *Le Bel immonde*²⁴² combien la question de la sexualité figure au centre du rapport

²³⁵ Orwell Georges, 1984, Paris, Gallimard, 1950.

²³⁶ Les yeux du volcan, op. cit., pp. 80 et 192.

²³⁷ Sassine William, Le jeune homme de sable, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 47.

²³⁸ Lopès Henri, Le pleurer-rire, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 42.

²³⁹ Foucault Michel, Surveiller et punir, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1975, p.204.

²⁴⁰ Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., p. 68.

²⁴¹ Cornaton Michel, Pouvoir et sexualité dans le roman africain, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 115.

²⁴² Mudimbé Valentin Yves, Le bel immonde, Paris, Présence Africaine, 1976. Le personnage immonde, ministre, choisit d'asseoir sa domination sur ses collaborateurs en entretenant systématiquement des relations sexuelles avec les femmes de ces derniers.

dominant/dominé dans les écritures africaines. Avant Michel Cornaton, Michel Foucault considérait *L'usage des plaisirs* comme le lieu d'une « bataille pour le pouvoir »²⁴³.

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, force est de reconnaître que les personnages immondes exercent une activité romanesque qui insuffle dynamisme et motricité à la fiction. Agents actifs plutôt que passifs, dominateurs plutôt que dominés, selon la distinction que Greimas²⁴⁴ fait des personnages, ils ponctuent l'histoire dans laquelle ils sont embarqués, en émotion forte, en intensité, en rythme et en gravité. Leur description, faite toujours sur le mode de l'ellipse, c'est-à-dire d'une rétention volontaire des informations relatives à leur état-civil, leur corps ou leur résidence, participe d'un culte du mystère et de l'inaccessibilité, ce pour mieux dissuader l'adversité.

En définitive, il ressort des œuvres respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi que la fonction esthétique d'animation et de dramatisation du récit et la fonction thématique de dénonciation d'une injustice se situent au cœur de la quête de renouvellement, cher aux deux auteurs. Auteurs qui par ailleurs, éprouvent le besoin d'interroger la littérature par le truchement de personnages qui tiennent la plume.

1.4. Les personnages écrivains

Pour Charles Haroche, « plus son champ s'élargit, plus le roman, par un étrange retour sur soi, polémique avec lui-même »²⁴⁵. Ce que le critique nomme par « retour sur soi », porte, selon Roland Barthes, la marque de l'entrée dans le l'ère de la modernité de la littérature française qu'il situe en premier chez Gustave Flaubert et qu'il définit comme « à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature »²⁴⁶. L'analyse de Roland Barthes, appliquée aux littératures francophones d'Afrique, sonne d'abord comme un anachronisme avant d'annoncer une rupture. En effet, moins que celle de Roland Barthes, la conception sartrienne, dans le sens d'un engagement, resta longtemps prédominante dans les écritures francophones d'Afrique. Jusqu'à ce que la théorie du « masque »²⁴⁷ en tant que modèle de fonctionnement littéraire, vienne troubler la certitude des auteurs africains. En effet, ainsi que l'analyse Alain Ricard, à la suite d'André Malraux²⁴⁸ et de Blaise Cendrars²⁴⁹, la fonction rituelle du masque africain

²⁴³ Histoire de la sexualité 2, *L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 78.

²⁴⁴ Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Éditions Larousse, pp. 174-185 et 192-212, 1966. Greimas Algirdas Julien, « La structure des actants du récit », in *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, pp. 249-270, 1970. Greimas Algirdas Julien, « Les actants, les acteurs et les figures », in *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, pp. 49- 66, 1983. Au vu de ses recherches, Algirdas Julien Greimas peut être considéré comme l'un des principaux théoriciens du personnage. Son modèle repose sur une distinction fondamentale entre « actants » et « acteurs ». Peu nombreux, les actants sont des forces agissantes, abstraites et communes à tout récit, de façon sous-jacente. Quant aux acteurs, qui existent potentiellement en nombre infini, ce sont les « incarnations » des actants, spécifiques à chaque histoire en particulier, les personnages individualisés et caractérisés.

²⁴⁵ Haroche Charles, *Les langages du roman*, Paris, Éditions Français Réunis, 1976, p. 51.

²⁴⁶ Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 106. Dater et commencer la modernité littéraire française avec l'avènement de Gustave Flaubert tient d'un avis subjectif et personnel de Roland Barthes. Avis que ne partage pas par exemple Jean Paul Sermain : « *Don Quichotte constitue une des œuvres fondatrices de l'âge moderne* », *Don Quichotte Cervantès*, Paris, Ellipses, 1998, p. 78.

²⁴⁷ Barthes Roland écrit : « *La vérité de notre littérature (...) est un masque qui se montre du doigt.* », *Essais critiques*, op. cit., p. 107.

²⁴⁸ Malraux André, « Discours d'ouverture », in *Fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple et pour le peuple*, Actes du colloque du Premier Festival Mondial des Arts Nègres, 30 mars 1966, Dakar, Sénégal, <http://www.assemblee->

n'entrave certes pas sa perception esthétique²⁵⁰. Cependant, l'idée qu'il puisse être « *pointé du doigt* », procède d'une rupture en rapport avec sa désacralisation. Ainsi, désacraliser le masque, c'est désacraliser l'art. Désacraliser l'art, c'est désacraliser la mission de héraut originellement inscrite dans la littérature africaine. Dès lors, on assiste à un tournant littéraire décisif : désormais, dans les littératures, maghrébine et négro-africaine, il est admis d'envisager l'acte d'écriture dans une perspective moins engagée qu'engageant l'ego et la sensibilité d'un auteur. Ce qui se traduit, chez Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi, par un allongement des sources d'inspiration de l'espace énonciatif, du fait de la liberté qu'ils prennent tant sur le plan des thèmes que sur celui de la forme. Dès lors prend place, dans leurs systèmes respectifs de narration, ce qu'il est convenu d'appeler « *le roman dans le roman* », en tant qu'il procède d'une innovation stylistique et qu'il constitue une interrogation sur le livre, l'écriture et la littérature.

Dans l'œuvre littéraire entière de Rachid Boudjedra, si l'on en croit Habib Salha²⁵¹, le rapport des personnages à l'écriture et à la lecture constitue une des clés fondamentales. En effet, on se rend compte que la quasi-totalité des personnages principaux dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, se soumet à la rencontre avec le fait littéraire. Aussi assiste-t-on dès *La répudiation*, à « *cette façon d'attirer notre attention sur le processus de transmission ou d'écriture (...) caractéristique d'une certaine tradition esthétique de la modernité* »²⁵². Processus incarnée, simultanément, par Rachid, le personnage principal, friand « *des citations de Gide* »²⁵³, par le « *carnet de Zahir découvert dans un tiroir* »²⁵⁴ et par l'érudition du père qui « *très vite (...) domine la langue française* »²⁵⁵. L'inscription du personnage écrivain dans l'œuvre du romancier algérien extirpe l'intertextualité de la culture empirique et critique du savoir pour l'inscrire dans une culture plus vivante, plus poétique et plus dialogique. Ce trait d'union entre la création et la critique littéraires participe d'une modernité qui « *fictionnalise* »²⁵⁶ le rapport du *Romancier* et [de] ses personnages, en les soumettant à la relecture :

nationale.fr/histoire/andremaalraux/discours_politique_culture/discours_dakar.asp : « *Lorsque l'Afrique est chez elle en forme et en esprit, il ne s'agit plus d'un art de plus ou de moins. Ce qu'on appelait jadis naïveté ou primitivisme n'est plus en cause (...).* »

²⁴⁹ Cendrars Blaise, *Anthologie nègre*, Paris, Buchet/Chastel, 1947, p. 6. En effet, dans la notice de cette fameuse anthologie qui fit couler beaucoup d'encre du fait de sa soi-disant « fiabilité », Blaise Cendrars parle de « *puissance plastique* ».

²⁵⁰ André Malraux et Blaise Cendrars dégagent le sens sacré du masque africain à partir de son esthétique. La civilisation négro-africaine ne sépare pas l'Art de la Religion comme peut l'attester les propos de Wole Soyinka relatifs à Ogoun, le dieu de la religion yoruba : « *Ogoun dieu du fer, des chasseurs, mais aussi emblème des comédiens qui savent mourir en eux-mêmes pour renaître dans leurs personnages.* », in Ricard Alain, *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique*, Paris, Silex, 1988, p. 13.

²⁵¹ Salha Habib, « Le lecteur entêté », in Gafaïti Hafid (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. II. Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 40-46. Il y écrit notamment : « *Dans **Le démantèlement** comme **La macération**, comme dans **La pluie**, les narrateurs-personnages sondent les livres, étudient les textes et observent minutieusement la société algérienne* », p. 44.

²⁵² Schmeling Manfred, « De la lecture au voyage : parcours mis en abyme », in *Littérature, modernité, réflexivité*, op. cit., p. 64.

²⁵³ *La répudiation*, op. cit., p. 147.

²⁵⁴ Ibid., p. 104.

²⁵⁵ Ibid., p. 75.

²⁵⁶ « *La fictionnalisation prend le détour d'une intertextualisation.* », note Lecarme Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline et Dambre Marc (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 20.

Je lis et relis tout (...), tout le roman nouveau, non seulement en France, mais aussi bien en Amérique qu'ailleurs, dans le monde (...). La lecture (...) est essentielle dans ma vie.²⁵⁷

Nous ne reviendrons pas ici sur les écritures de Louis Ferdinand Céline, de Marcel Proust, de Claude Simon, de Saint John Perse ou de Gabriel Garcia Marquez autour desquelles les analyses des critiques et les propos de Rachid Boudjedra sont unanimes pour reconnaître l'influence sur l'œuvre littéraire de ce dernier. Mais une intertextualité plus proche, plus directe, que la critique universitaire, notamment, semble occulter, occupe le « *schème pathétique central* »²⁵⁸ de l'écriture de la violence chez le romancier algérien. En effet, c'est d'abord à son compatriote, Kateb Yacine, que nous pensons, tant reste symétrique le personnage du « *vieil homme noir* »²⁵⁹ dans *L'insolation* et son alter ego dans *Nedjma*, notamment dans le rôle de ministre du culte qu'ils incarnent. La même remarque vaut concernant le flétrissement ironique autour « du chapelet et du turban », par conséquent contre l'ordre religieux, que Rachid Boudjedra et son illustre aîné s'évertuent à mettre en exergue. À propos du rapport intertextuel avec l'œuvre romanesque de Mohammed Dib, si celle de Rachid Boudjedra, par le prisme du réalisme irrévérencieux, en subvertit la représentation onirique et allégorique de la guerre d'Algérie par exemple, leurs écritures respectives partagent une identité narrative en ce qu'elles abordent ce grand traumatisme algérien sous la dimension sacrificatoire, avec, notamment, une surdétermination de la thématique du sang, illustrée dans *Habel* et *La prise de Gibraltar*. Par ailleurs, comment ne pas voir à travers le mensonge du barbier de Constantine qui « *racontait qu'il était ouvrier en France et qu'il revenait au bercail après avoir eu des histoires avec la police parce qu'il avait organisé des grèves dans une usine où il y avait une majorité d'ouvriers nord-africains* »²⁶⁰, ce que Roland Barthes appelle une « *tricherie littéraire* » féconde. En ce qu'elle entretient un dialogisme avec *Les boucs* de Driss Chraïbi, en particulier avec l'histoire du personnage principal, Yalann Waldik. Le choix du barbier, en tant que motif intertextuel, n'est certainement pas anodin, quand on revisite sa fortune littéraire dans la littérature générale et comparée en Europe²⁶¹. La littérature négro-africaine, par le biais notamment de la trilogie romanesque de Massa Makan Diabaté, à savoir *Le lieutenant de Kouta*²⁶², *Le coiffeur de Kouta*²⁶³ et *Le Boucher de Kouta*²⁶⁴, en tire profit par le biais d'une scénographie locale.

Cependant, dans la littérature maghrébine, le statut du personnage principal, qui notamment dans *L'insolation*, incarne « *en secret la position du scribe* »²⁶⁵ convaincu des vertus salvatrices de la littérature, convaincu qu'« *écrire pourrait peut-être mettre fin à [nos] algarades.* »²⁶⁶, pose avec acuité la question du rapport au langage. En effet, tout

²⁵⁷ Cité par Gafaïti Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 132.

²⁵⁸ Niel André, *L'analyse structurale des textes*, Tours, Maison Mame, 1973, p. 123.

²⁵⁹ *L'insolation*, op. cit., p. 16.

²⁶⁰ Ibid., p. 48.

²⁶¹ Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, Paris, Éditions Ruault, 1775.

²⁶² Diabaté Massa Makan, *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hâtier, 1979.

²⁶³ Diabaté Massa Makan, *Le coiffeur de Kouta*, Paris, Hâtier, 1980.

²⁶⁴ Diabaté Massa Makan, *Le boucher de Kouta*, Paris, Hâtier, 1982.

²⁶⁵ Macé Gérard, *Vies antérieures*, Paris, NRF, Gallimard, 1994, p. 11.

²⁶⁶ *L'insolation*, op. cit., p. 23.

se passe comme si le rapport aux mots fondait l'existence et les liens des personnages. Dans un environnement marqué par le *Huit clos* de la domination, la « littérature » de l'écrivain que tente de devenir Medhi, le personnage principal de *L'insolation*, recoud les liens du dialogue entre compagnons de mauvaise fortune et entre ces derniers et la société. Le désir de littérature, dans sa forme épistolaire notamment, reste la dernière expression d'une humanité qui fédère ses voix et qui croit encore en la capacité, n'en déplaise au scepticisme, de faire tomber *Le mur*²⁶⁷ de la violence. Le personnage écrivain incarné par Medhi dans *L'insolation*, entretient un rapport à l'espace particulièrement marqué par une tension. En effet, son internement, qui plus est dans un asile psychiatrique, fonctionne comme un enfermement à double tour que déverrouille, bref « *démantèle* »²⁶⁸ son aptitude à franchir si allègrement les frontières de « la folle du logis ». Il entre ainsi à rebours dans le réel du monde et des hommes par la littérature dès lors que ses « correspondances » saisissent *La plus haute des solitudes*²⁶⁹. Celle qu'André Malraux situe moins dans le malheur que la solitude dans le malheur²⁷⁰. Comme Zahir, le personnage écrivain dans *La répudiation* qui, dans sa singularité marginale, homosexuelle, bohème et kleptomane, rattrape la personnalité réelle d'un Jean Genet, celui de Medhi, dans *L'insolation*, recherche comme l'auteur de *Journal du voleur*²⁷¹, les possibilités de la continuité du langage. Le personnage de Medhi entretient un rapport dialogique avec celui du *Chemin des ordales* d'Abdellatif Laâbi, quand il ne discute pas directement avec l'auteur marocain lui-même²⁷². Dès lors que l'écriture épistolaire, pour eux, participe d'un rempart contre *Cette aveuglante absence de lumière*²⁷³ que constitue la menace sur le langage. D'une certaine manière, la modernité de l'écriture de Rachid Boudjedra tourne le dos aux héritages, cartésien et sartrien, de la littérature qu'elle perçoit moins dans le sens d'une logique de raison et d'humanisme que dans un double rapport de sémiologie et de langage. Ce que le critique algérien, Hafid Gafaïti résume ainsi :

Selon la perspective boudjedrienne, et, à l'instar des personnages de tous les romans de l'auteur, il devient possible de dire : « je suis parce que j'écris », en d'autres termes : « j'écris, donc je suis ».²⁷⁴

Certes, de par son caractère polysémique, *L'insolation* peut être perçue à travers ses multiples dimensions, politique, sociale, identitaire, anticléricale, idéologique. Cependant, elle reste une œuvre systématiquement dialogisée dans sa relation à l'esthétique. Ce qui définit l'écriture de Rachid Boudjedra dans cette œuvre et dans celles qui vont succéder, c'est sa volonté toujours renouvelée de fonder son action littéraire dans l'action de l'œuvre

²⁶⁷ Sartre Jean-Paul, *Le mur*, Paris, Gallimard coll. « Blanche », 1939, Rééditions coll. « Bibliothèque de philosophie », 1985.

²⁶⁸ Boudjedra Rachid, *Le démantèlement*, Paris, Éditions Denoël, 1982.

²⁶⁹ Ben Jelloun Tahar, *La plus haute des solitudes*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Combats » et « Points », 1977.

²⁷⁰ Malraux André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933. Il écrit notamment : « *La pire souffrance est dans la solitude qui l'accompagne.* »

²⁷¹ Genet Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

²⁷² Laâbi Abdellatif, *Chroniques de la citadelle d'exil ; lettres de prison (1972-1980)*, Paris, Denoël, 1983.

²⁷³ Ben Jelloun Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 2001. Abdelkader, prisonnier et malade dans le bagne de Tazmamart survit par la littérature : « *Salim, mon ami, notre homme de lettres, toi dont l'imagination est magnifique, donne-moi à boire. Pour moi, chaque phrase est un verre d'eau pure, une eau de source. [...] Depuis que tu nous contes Les mille et une nuits* , la survie est plus supportable qu'avant. », pp. 95-96.

²⁷⁴ « *Autobiographie et Histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra* », op. cit., p. 17.

même. Les vérités, les enseignements et autres conclusions du romancier algérien sont ceux de ses personnages ; sont ceux qu'il obtient à partir d'une stratégie et d'un plan de narration. Aussi n'est-il pas étonnant que la primauté soit accordée à des personnages écrivains ou en rapport indirect avec l'écriture. Du fait qu'au-delà de la fonction symbolique qu'ils remplissent, ils constituent une structure actantielle qui œuvre à l'élaboration d'une esthétique dans le roman. Esthétique littéraire qui préfigure celle réelle de l'auteur.

Dans les œuvres littéraires maghrébines, on s'accorde à constater la position homodiégétique²⁷⁵ et la fonction testimoniale²⁷⁶ explicites des romanciers. Rares sont les auteurs qui, comme Rachid Boudjedra, acceptent de disparaître dans leurs œuvres au profit de leurs propres personnages, d'être moins visibles et moins dirigistes. La modernité du texte « boudjedrien » se manifeste dès lors dans les possibilités accordées à ses personnages de s'échapper. Combien de fois le lecteur de *L'insolation*, des *1001 années de la nostalgie* ou de *La prise de Gibraltar* ressent l'impression que les personnages, notamment dans leur violence langagière, asociale et sexuellement déviante, échappent inexorablement au contrôle de l'auteur ! Cette nouvelle perception de la liberté du personnage²⁷⁷, présente une vision de la modernité littéraire que Pierre Glaudes et Yves Reuter percevaient déjà dans l'œuvre de Julien Green à qui ils faisaient dire :

Je n'imagine pas un sujet ; mais je vois des personnages dans une maison, dans un décor, ils se mettent en mouvement et parlent. J'écoute et je regarde très attentivement (...). Ce n'est pas le romancier qui devrait être l'auteur de l'intrigue mais les personnages que son cerveau a fait naître (...). Les personnages vraiment vivants obéissent quelque temps à l'auteur puis se révoltent, démolissent l'intrigue, et rien de plus heureux ne peut arriver au romancier.²⁷⁸

Concernant l'œuvre de Sony Labou Tansi, elle fait moins du personnage de l'écrivain que du personnage de l'écriture, l'un de ses thèmes majeurs dans la perspective de recherche de nouvelles formes narratives. Cela n'a pas toujours été le cas. En effet, il s'avère que, dès son premier roman, l'auteur congolais sacrifie à la tradition du Nouveau Roman qui consiste à créer des « *personnages [qui] éprouvent autant le besoin d'écrire* »²⁷⁹. Notamment à travers les personnages de Chaïdana qui compose des « *recueils* »²⁸⁰ et de Layisho qui « *voulut écrire pour briser l'intérieur, s'y perdre, s'y chercher, y faire des routes, des sentiers, des places publiques, des cinémas, des rues, des lits, des amis* »²⁸¹. Cette perspective nouvelle est d'autant plus originale qu'aucune démarche littéraire allant dans le même sens n'a jamais, à notre connaissance, été engagée, avant l'avènement des écrivains de la troisième génération dans laquelle, Sony Labou Tansi fait figure de proue. Sans doute, la problématique de l'écriture en tant que fondement d'une narration, en tant qu'alternative d'une énonciation, en tant que bouleversement esthétique par rapport aux

²⁷⁵ *Figures III*, op. cit., pp. 251-256.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 261-265.

²⁷⁷ « Monsieur François Mauriac et la liberté », in *Situations I*, op. cit.

²⁷⁸ Cité par Glaudes Pierre et Reuter Yves, *Le personnage*, op. cit., p. 97.

²⁷⁹ Bédé Damien, « Le réel et la fiction dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi », in Lezou Gérard et N'da Pierre (sous la direction de), *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Presses Universitaires de Limoges « Collection Francophonies », 2003, p. 255.

²⁸⁰ *La vie et demie*, op. cit., pp. 76-79.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

formes traditionnelles, n'a pas été envisagée par les écrivains des générations précédentes. Certainement que les objectifs et les visées des auteurs de la Négritude participaient moins d'un questionnement et d'une introspection de la forme des écritures négro-africaines que d'une réhabilitation et d'une affirmation de l'identité nègre. Aussi, si Toundi, le personnage principal d'*Une vie de boy*²⁸² se réjouit de tenir un journal, c'est plus une manière pour lui de pérenniser des souvenirs que d'interroger l'acte d'écriture dans sa fonction d'actualisation et de reproduction du passé. Si « *Le dernier voyage du négrier Sirius* », titre de roman écrit par le personnage principal dans *Le docker noir*²⁸³ de Sembène Ousmane, procède d'un pamphlet contre le racisme et toutes les formes de discriminations qui frappent les immigrés africains en France, il n'en demeure pas moins que ce « *roman dans le roman* » n'épouse pas, du moins dans sa dynamique scripturale, les peines et les souffrances des personnages. Aussi se débat-il et cherche-t-il à sortir des carcans d'un symbolisme qu'il a lui-même généré.

Il faut attendre *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*²⁸⁴ pour que la question du personnage-écrivain, par conséquent la question de la littérature, atteigne une position majeure. Aussi Josias Semujanga écrit-il :

Des études universitaires continuent à souligner l'originalité du thème et la narration de l'histoire (...). Mais il est un aspect que la critique a moins souligné. C'est que le roman développe un discours métacritique sur l'écriture littéraire en Afrique moderne grâce à la relecture (...).²⁸⁵

En effet, dans ce roman, le sujet central se traduit par l'ambition et le rêve du personnage-écrivain d'écrire un livre où s'imbriqueraient harmonieusement l'oralité africaine et l'écriture occidentale. Ce qui se traduit par une technique d'écriture qui tente de saisir ce que Georges N'gal appelle « *les tropicalités* »²⁸⁶ de la langue africaine et l'académisme et le mot juste de l'écriture française. C'est justement dans ce projet original et non moins subversif que Sony Labou Tansi se reconnaît au moment d'écrire. En effet, l'accession à la littérature du personnage, ne contribue pas seulement à objectiver une résistance et une opposition face à la barbarie et à la dictature. Elle procède, aussi, d'un questionnement sur les enjeux et, surtout, sur les orientations spécifiquement esthétiques de la *Littérature nègre*²⁸⁷. Quand elle n'énonce pas des théories littéraires :

Avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fartamio Andrade nous raconta l'assassinat, usant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art de nommer est d'abord et avant tout art de ton.²⁸⁸

L'inscription d'un débat théorique et critique dans l'espace du récit romanesque, à mi-chemin entre sens explicite et sens implicite, fait du personnage écrivain un être ambiguë. Coincé entre l'écrivain réel et le lecteur, il rejoue avec délectation la difficulté d'évoluer dans les

²⁸² *Une vie de boy*, op. cit.

²⁸³ Sembène Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Nouvelles Éditions Debrasse, 1956.

²⁸⁴ Ngal Mbwil a Mang, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Lumumbashi, Éditions Alpha-Oméga, 1975.

²⁸⁵ Semujanga Josias, « *Écriture romanesque et discours métacritique dans Giambatista Viko de Mbwil a Mang Ngal* », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 167.

²⁸⁶ Ngal Georges, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », in *Silex*, n° 23, 4^e trimestre 1982, p. 140.

²⁸⁷ Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Éditions Armand Colin, 1974.

²⁸⁸ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 27.

sables mouvants de la réception littéraire, notamment à travers un thématisme/esthétisme du dépaysement, aussi fluctuant dans sa définition que dans sa représentation :

Longtemps avant la Quatrième Guerre démocratique, Benoît Goldman travaillait à la fabrique sino-congolaise de compote d'argile. Quand il se sentait épuisé, il se mettait à l'ombre et commençait à lire le « petit rouge ». Personne ne pouvait s'autoriser à le déranger puisque rien à l'époque ne valait la pensée du colonel Mao Zedong.²⁸⁹ Seules notes dissonantes dans ce paradis : mordu par les avatars d'un patriotisme poussé au paroxysme, M. Banos avait cru bon de peindre les mansardes aux couleurs du Pays basque (...).290

Poursuivant la même démarche littéraire, les mots d'auteurs ou figures célèbres, philosophique ou littéraire, s'imbriquent à ceux du narrateur ou des différents personnages en rapport avec l'écriture. Celle-ci, par conséquent, inscrit la question de l'intertextualité²⁹¹ dans la trame discursive et narrative du roman de Sony Labou Tansi. « *Nous aimions le comédien d'un amour global, un amour de foule, assez aveugle* »²⁹² fait référence à la réflexion socratique. L'injonction suivante: « (...) *, ne déconnez plus. Vous êtes des amants merveilleux* » adressée « *à Banos Maya la folle d'amour et Hoscar Hana le savant* »²⁹³, couple improbable et infernal dont l'amour flirte dangereusement avec la pédophilie et l'inceste, fonctionne d'une part, dans son aspect formel comme une déviation de sens et de titre du *Temps des amants*²⁹⁴. D'autre part, dans son caractère thématique, elle entend rejouer un drame « bérénicien »²⁹⁵ selon un espace et un imaginaire africains d'où émergent, à la fois, une situation conflictuelle et une figure d'héroïne locale, similaires à celles de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*²⁹⁶ :

Sa bouche de nénuphar s'était subitement crispée, son œil d'ange avait durci, et le rêve dans son cœur s'était mis à danser le chahut de Nsanga-Norda. Nous ne comprîmes pas pourquoi elle déclara qu'elle n'allait plus répondre qu'au seul nom d'Hélène.²⁹⁷

Une autre catégorie de personnages, différents des personnages écrivains, apportent leur contribution à la construction de l'univers romanesque dans lequel ils évoluent, et n'en pratiquent pas moins, de façon détournée certes, la littérature. Ils se signalent par une présence forte et visible dans l'espace de jeu des personnages, se voient réserver une plage dans la narration. Ces personnages, s'ils n'écrivent pas, n'en amorcent pas moins une analyse et une introspection de la réalité à laquelle est confronté leur monde.

²⁸⁹ *Les yeux du volcan*, op. cit., p.81.

²⁹⁰ *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 26.

²⁹¹ Kristeva Julia, « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), in *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 146, pour qui l'intertextualité, qu'elle définit comme « une mosaïque de citations », est gage de littéralité. Au contraire d'un Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., plus réservé par rapport à ce concept qu'il juge susceptible de masquer des relents de plagiat et auquel il préfère la notion de *transtextualité*.

²⁹² *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 68.

²⁹³ *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 70.

²⁹⁴ Faik-Nzuji Clémentine, *Le temps des amants*, Kinshasa, Éditions Mandore, 1969.

²⁹⁵ Racine Jean, *Bérénice* (1670), *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade », 1931.

²⁹⁶ Giraudoux Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935.

²⁹⁷ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, pp. 74-75.

Potentiellement écrivains, ils forment une figure nouvelle dans le roman négro-africain, au-delà du fait qu'ils participent de la diversification des champs narratifs dans la fiction. Ils semblent faire la promotion d'un projet scriptural, engageant un débat autour de la problématique littéraire, autour de « *cet acte irrationnel par excellence* »²⁹⁸ qu'est l'écriture. Prises dans un sens ouvert, les différentes réflexions faites par ces personnages dotés d'une conscience littéraire aiguë, révèlent, d'une part, leur capacité à appréhender les défis majeurs de leur société d'origine. Elles expriment, d'autre part, le sentiment d'être concerné par la marche du monde. Or, c'est le sens que Raymond Jean donne à la littérature quand « *elle (la littérature) est contact (...) la chose recrée à neuf, retrouvée, non point repensée, ni représentée mais donnée* »²⁹⁹. Mais pris dans son acception réductrice, les propos de ces personnages reformulent sinon l'inefficacité et l'absence d'emprise de la littérature sur le réel³⁰⁰, du moins réactualisent la désobéissance littéraire conseillée à Nathanaël dans *Les nourritures terrestres*³⁰¹ d'André Gide. On se gardera dans cette étude, d'émettre des jugements de valeurs sur la pertinence des propos que font tenir Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi à leurs personnages écrivains. Nous constatons simplement que ces points de vue résonnent en écho avec les grands auteurs et les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, dans le sens d'une littérature envisagée comme le lieu d'un besoin de communication, mais également comme la chronique annoncée d'un changement du monde.

En définitive, Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi proposent, dans leurs romans respectifs, une trame évolutive du personnage observée notamment, à travers l'émergence d'un personnage de groupe, à travers la suppression progressive du preux et valeureux personnage-héros, laquelle suppression est concomitante avec la mise en perspective des personnages immondes et, finalement, à travers un personnage-écrivain. La modernité d'une telle réorientation s'effectue dès lors que le statut nouveau du personnage s'inscrit dans la recherche d'une connivence discursive et langagière où prédominent, d'une part, les principes de « *polyphonie* »³⁰² et de « *plurivocalité* »³⁰³, suivant les définitions qu'en donne Mikhaïl Bakhtine. D'autre part, y subsiste *Le principe dialogique* que Tzvetan Todorov³⁰⁴, à la suite du théoricien russe, divulgue. Au-delà de la mise en action de toutes les voix/voies narratives, au-delà des perspectives d'édicter des formes et des modèles scripturaux au cœur de la création romanesque, tourne autour de cette formalisation moderne du personnage, une axiologie qui interroge son sens et ses valeurs. Cependant, la perméabilité des espaces et la fluctuation du temps dans les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi relativisent les risques de monotonie, de manichéisme, voire de soumission aveugle du personnage de roman vis-à-vis de son créateur, le romancier. En

²⁹⁸ L'univers du roman, op. cit., p. 210.

²⁹⁹ Jean Raymond, *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris, Albin Michel, 1965, pp. 14-15.

³⁰⁰ « *Devant un enfant qui meurt, La nausée ne fait pas le poids* », cité par Lamouchi Noureddine, *Jean-Paul Sartre et le tiers-monde. Rhétorique d'un discours anticolonialiste*. Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Université de Paris VII, 1993, p. 92.

³⁰¹ Gide André, *Les nourritures terrestres*, Gallimard, Paris, 1897.

³⁰² *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 18.

³⁰³ Ibid., p. 88.

³⁰⁴ Todorov Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 147: « *Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas* ».

ce sens que « le lien entre le personnage et le paysage (le mot englobe la chambre, la maison, tout décor) est (...) étroit. Le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore »³⁰⁵.

Chapitre II : Un univers spatial et temporel revisité

De la configuration de l'espace et du temps dans les œuvres romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, on peut reprendre la même analyse que fait Bernard Gensane à propos de 1984. En effet, du chef d'œuvre de George Orwell, il livre la critique suivante :

Ces lieux et ce temps flous sont soumis à un langage, à un discours dont l'objectif prioritaire est de faire surgir le mal, d'en exploiter les fécondités, après s'être posés comme muables, éphémères, sans cesse renouvelés. (...) Tout est volontairement terroriste dans ce livre. Le style de l'auteur, la mort annoncée de l'utopie, le trépas de la communication, la ruine de la représentation romanesque. Car pour communiquer, pour représenter, il faut une grammaire, des outils permettant de converser (...) en inventant d'autres espaces, un autre temps, un autre discours, d'autres valeurs.³⁰⁶

Les romans, ici convoqués, de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, intègrent ce point de vue complexe de l'enjeu du langage dans la représentation spatio-temporelle de la violence. En effet, il se dégage de ces romans respectifs, une spécificité qui découle d'un renoncement à l'écriture spatiale et temporelle selon des modalités de linéarité, de chronologie et de localisation bien établies. Aussi est-il opéré le choix d'une écriture « éclatée » et/ou « fragmentée » dont la textualisation, incontestablement plus compliquée, traduit cette violence à l'œuvre à l'intérieur de l'écriture romanesque. Cette textualisation, par le biais du langage qui fait surface à partir d'un lieu et/ou d'un non-lieu, à partir d'un événement et/ou d'un non-événement, d'un temps et/ou d'un hors-temps, multiplie les espaces narratifs, confronte un ici à un ailleurs. Bref, elle tente de réduire à sa plus simple expression la ligne de flottaison qui sépare le réel de l'imaginaire. Aussi arrive-t-il que l'espace et le temps, jadis cadres narratifs sinon parallèles du moins distincts, se confondent. Aussi arrive-t-il que cessent les vieilles oppositions entre espaces romanesques, du type la ville opposée à la campagne ou la métropole à la colonie. Tout comme il arrive, en dépit du référent social qui, quelque part, rôde toujours autour du sens de l'espace-temps dans les écritures africaines de violence, que soit privilégiée la question de l'imaginaire. Survient-il, enfin, que le langage du texte dénoue des langues et libère des corps jusque-là contenus dans un univers d'enfermement.

2.1. Une chronotopie africaine

La question qui interpelle tout lecteur et à laquelle il peut difficilement échapper, reste celle que posent Roland Bourneuf et Réal Ouellet : « *A quelle époque se situe l'aventure*

³⁰⁵ Tadié Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 77.

³⁰⁶ Gensane Bernard, « *Espace-temps et langage dans 1984* », in Verley Claudine (textes réunis et présentés par), *Espaces du texte, La licorne U. F. R Langues et Littératures de l'Université de Poitiers*, 1994, p. 114 et p. 123.

*racontée ? »*³⁰⁷. En effet, si les écritures romanesques s'inscrivent dans une relation d'un milieu, d'une société, à travers l'évocation de différents espaces, fictifs ou réels, il n'en demeure pas moins que ces faits et situations décrits dans le roman s'ancrent également dans un espace temporel, remodelé et remis au goût de chaque auteur. Si, pour certains critiques³⁰⁸, la « *poétique de l'espace* »³⁰⁹ reste une condition *sine qua none* de la littérarité, pour d'autres, la question du temps ou de l'univers temporel dans lequel baigne une œuvre, au-delà des repères chronologiques apportés au lecteur, procède d'une démarche esthétique que l'écriture romanesque doit envisager. Autrement dit, il importe de faire référence à une date, à une époque bien précises, en ce sens qu'elles donnent une logique, une cohérence et une linéarité qui peuvent être essentielles dans la compréhension de l'œuvre littéraire. Mais y faire allusion sans qu'il devienne une exigence de le nommer, fait passer le temps d'un statut d'« *éclairé* » du texte, à celui de structure actantielle qui permet à la narration d'en faire une source d'inspiration et d'y puiser des éléments, des situations et des histoires de fiction. C'est l'avis, entre autres, d'Emmanuel Théron qui pousse plus loin cette idée et affirme sans ambages, que dans le contexte actuel de la littérature, la problématique du temps dans le roman participe moins d'une lisibilité du texte que d'une innovation artistique et esthétique que nous offre la modernité. Il écrit notamment :

Quand on ferme un livre, c'est une histoire qui s'achève. Un monde créé qui se détruit. Mais s'il y a des univers qui meurent, c'est pour laisser place à d'autres, pour signaler que le temps passe, qu'il est source de toute création.³¹⁰

En ce qui concerne Rachid Boudjedra, le temps dans ses œuvres concourt à jeter les nouvelles bases d'une approche d'écriture plus soucieuse de son mécanisme, de son fonctionnement et de son mode d'expression que des messages, des valeurs ou autres avertissements que, habituellement, la littérature promeut. Il n'est que de considérer l'enjeu esthétique que Rachid Boudjedra suscite autour de la question de la mémoire. En effet, écrit Armelle Couzières-Ingenthron, « *ne pouvant ni retourner au passé ni le posséder ni l'appréhender, Boudjedra parvient à le maîtriser par un travail de reconstruction* »³¹¹. Matériellement, cette reconstruction « boudjedrienne » se manifeste par sinon une négation du moins une altération de la mémoire incarnée par un personnage-type, interné dans un hôpital psychiatrique, en proie à la paranoïa et au délire :

Pourtant, je la connaissais bien cette histoire de plage ; (...) j'essayais calmement de me la raconter à moi-même, en prenant mon temps (...). Je ne l'avais quand même pas inventée ! J'avais - toujours dans ma mémoire – mille et mille détails et

³⁰⁷ L'univers du roman , op. cit., p. 129.

³⁰⁸ Mitterand Henri, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1967, pour qui l'espace est une donnée fondamentale de la littérarité. Pour lui, le critique littéraire doit toujours « *examiner, pour un lieu donné, quelles caractéristiques le roman lui prête en étendue, en volume, en lumière, en usage et surtout, peut-être, comment il découpe le territoire assigné aux personnages, ordonne leurs places, leurs points de vue, leurs mouvements, leurs actes.* » p. 140.

³⁰⁹ Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

³¹⁰ Théron Emmanuel, « *Tradition et modernité dans Miette de Pierre Bergounioux et Timimoun de Rachid Boudjedra* » in *Algérie Littaire/Action n° 49-50, Paris, Éditions Marsa, mars-avril 2001, p. 217.*

³¹¹ Couzières-Ingenthron Armelle, « À la recherche de la mémoire et du moi : le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra », in *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. Autobiographie et Histoire*, op. cit., p. 137.

je pourrais les décrire en mille pages. Certains jours, cependant, il m'arrivait de ne plus pouvoir rien dire à ce sujet. Je m'embrouillais (...).³¹²

Dans *Les 1001 années de la nostalgie*, le rapport entre temps et mémoire s'inscrit dans une dynamique de « *déréalisation* » sans doute inhérente à la forme d'écriture des contes et légendes. On apprend dès lors que les « *midis stricts* », « *les aubes bariolés* » et « *les couchers radieux* » participent aussi bien d'une *Invitation au voyage* que d'une incitation à l'oubli :

S.N.P. Mohamed (...) s'était toujours arrangé pour ne pas laisser traîner son ombre derrière lui, quelle que soit la position du soleil, quelle que soit l'heure.³¹³

Quant à *La prise de Gibraltar*, deux dates précises, à savoir le 20 août 711 et le 20 août 1955 qui marquent respectivement le début de la conquête de l'Andalousie et la répression sanglante de l'Armée Française à Constantine, bordent le cadre spatio-temporel de la narration. Cependant, le non respect de la chronologie, le choix de privilégier une narration fictive de l'Histoire, le recours à une poétisation parrainée par Saint John Perse au détriment d'un souffle « *hussard* »³¹⁴, le « *bel exemple d'une hétéroglossie en croisant dans le texte une bonne demi-douzaine de langues* »³¹⁵ préférée à une « *langue marâtre* »³¹⁶, aboutissent à une dépolitisation du roman algérien. Tout se passe comme si, pour taire toute voix narrative porteuse d'un devoir mémoriel, Rachid Boudjedra créait une mémoire qui naît du texte. En effet, à mesure que l'écriture se déploie, une mémoire prend naissance en simultanéité. Une mémoire qui ne porte la signature d'aucun personnage mais se révèle être « *immanente au texte* »³¹⁷. Ce faisant, le romancier algérien érige ce qu'il appelle « *l'ordre du dubitatif* »³¹⁸ en catégorie esthétique, dès lors que le lecteur ne possède aucun repère chronologique. Il est constamment ballotté entre les hésitations et les contradictions verbales du narrateur que les parenthèses et les points de suspension, constamment utilisés, intègrent dans la trame normale du récit. Ainsi, Rachid Boudjedra

³¹² *L'insolation, op. cit., p. 9.*

³¹³ *Les 1001 années de la nostalgie, op. cit., p. 9.*

³¹⁴ Nous faisons ici, évidemment, allusion claire à la verve épique et combattante contenue dans l'œuvre de Charles Péguy. L'absence d'influence, du moins au niveau du souffle, de l'écriture de Charles Péguy dans celle de Rachid Boudjedra, pourrait se justifier, au-delà des convenances personnelles de l'auteur algérien, par le fait que le premier « *s'opposait aussi au modernisme de son époque* ». C'est l'avis commun de Béguin Michelle, Biet Christian, Gengembre Gérard, Goldzink Jean et Kaddour Hédi, *Anthologie. Textes et parcours en France et en Europe*, Paris, Éditions Belin, 2000, p. 486.

³¹⁵ Gontard Marc, « Les nuits de Strasbourg » ou l'érotisme des langues », in Bonn Charles, Rédouane Najib et Bénayoun- Szmidi Yvette (sous la direction de), *Algérie : les nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Études littéraires maghrébines », N° 15, 2001, p. 219.

³¹⁶ Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 240.

³¹⁷ Beaujour Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 126. L'analyse de ce critique, bien qu'adressée aux *Essais* de Montaigne, résume globalement le processus d'écriture de Rachid Boudjedra. Il écrit notamment : « *Aussi assistons-nous (...) à la découverte et à la mise en scène (foregrounding) d'une mémoire immanente au texte. La mémoire intratextuelle (est) faite d'autoréférence, d'ajouts et de commentaires, (elle se réfère à ce qui précède dans l'écriture. C'est, au contraire, une invention qui se produit en cours d'élaboration du livre, et se réfère à son espace interne (...). La mémoire intratextuelle produit donc ses lieux propres. Engendrant à son tour une mimésis inédite, celle du sujet de l'énonciation en tant qu'inventeur d'un nouveau type de livre, cette mémoire produit un dedans (...) et métaphoriquement, la subjectivité du sujet qui écrit, à partir d'un dehors (...). La production d'un texte qui se réfère à lui-même dans l'imitation des mécanismes de la mémoire involontaire, et de l'invention libre au sens moderne, a pour conséquence une amnésie (...)* ».

³¹⁸ Crozières-Ingenthon Armelle, « Rencontre avec Rachid Boudjedra », in *Journal of Maghrebi Studies*, vol. 1, n° 2, 1993, p. 55.

ouvre une ère moderne, s'inscrit dans un « *nouvel ordre du récit* »³¹⁹, malgré tout ce qu'on peut affirmer ici et là, notamment par Bernard Mouralis³²⁰ et Jean Derive³²¹ sur les influences françaises et occidentales des littératures dites « *périphériques* ». Certes, par exemple, les écritures romanesques, de Marcel Proust et de Rachid Boudjedra, ont ceci de commun³²² qu'elles préfigurent une modernité dans leur espace littéraire respectif. Nonobstant, elles n'en demeurent pas moins opposées dès lors que pour l'une, les souvenirs et la mémoire participent de *La recherche du temps perdu*³²³, « *du temps sensible* »³²⁴ centré autour de la « *situation problématique d'un homme* »³²⁵. Quand pour l'autre, « *la maladie de la mémoire* »³²⁶ décentre les soubresauts d'une *Algérie perdue*³²⁷ et révèle l'usure et le poids du temps. Aussi ce type d'écriture s'oriente-t-il moins dans le sens de son lien à la communauté, ainsi que le préconise Paul Ricœur³²⁸, que dans la déconstruction culturelle³²⁹ de « *la violence qui (...) le désarticule, le démet, le déplace hors de son logement naturel.* »³³⁰

Les distorsions chronologiques et autres chroniques décosuées de la mémoire basculent l'irréversibilité du temps classique de la narration vers un mouvement de circularité, de transitivité et de synchronie textuelles. Elles procèdent d'un mouvement « *d'indissolubilité de l'espace et du temps* »³³¹, réalisant ainsi la fameuse figure du chronotope, qui depuis les formalistes russes, consacre une vision de la modernité littéraire. En effet, celle-ci, dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, trouve son équilibre dans l'ambiguïté de son jeu bakhtinien (un jeu qui certes, rappelle le carnaval ou le folklore populaires mais aussi les jeux de massacre sous l'Empire romain) et de son enjeu « *cromwellien* » (au sens de la préface éponyme écrite par Victor Hugo) dans un temps et un espace algériens sans cesse marqués par la violence. Il s'agit dès lors pour le romancier algérien³³² d'en finir avec *Le désordre des choses*³³³ et de remettre *La vie à l'endroit*³³⁴ au prix d'une loi du

319 Mahfoudh Ahmed, « Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra » in *IBLA*, Tome 59, 1996, pp. 271-284.

320 Mouralis Bernard, *Littérature et développement*, Paris, Éditions Silex/AOCT, 1984, p. 129.

321 Derive Jean, « Littérature comparée et littérature d'Afrique », in *CHAM*, n° 1988.

322 Il convient de souligner ce que nous pensons procéder d'un « *parallélisme géométrique* » : dès le premier roman de Rachid Boudjedra, *La répudiation* en l'occurrence, apparaît un personnage qui ressemble étrangement à Marcel Proust. C'est Heimatlos, ami et amant de Zahir, le frère du narrateur, « juif et homosexuel » pour reprendre les termes de Jeanne Bem.

323 Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, 1927.

324 Kristeva Julia, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 178.

325 Bem Jeanne, « Le juif et l'homosexuel dans *A la recherche du temps perdu* », in *Littérature*, N° 37, p. 100.

326 Bensmaïa Réda, *Alger, ou la maladie de la mémoire, l'année des passages*, Paris, L'Harmattan, 1997.

327 Vircondelet Alain et Stora Benjamin, *Là-bas : Souvenirs d'une Algérie perdue*, Paris, Éditions du Chêne, 1996.

328 Ricœur Paul, *Temps et récit III*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 266 quand il écrit que l'Histoire ne retient les destins individuels que si ces derniers ont un retentissement dans une histoire commune. L'Histoire, écrit Paul Ricœur, « *réinscrit le récit dans le temps de l'univers* ».

329 Derrida Jacques, *Rencontres de Rabat : Idiomes, nationalités, déconstructions*, Casablanca, Éditions Toubkal, 1998.

330 Derrida Jacques, *Spectre de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.60.

331 *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

332 Rachid Boudjedra écrit notamment que « *la littérature est un jeu qui consiste à mettre de l'ordre dans le désordre et le contraire aussi* », « La macération », in *Le Figaro* du 23 août 1985, p. 22.

333 Derrida Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p.60.

talion littéraire : à savoir montrer le désordre d'une époque et d'un pays par le désordre d'une narration, représenter le drame de l'Algérie par le drame d'une narration amnésique et schizophrénique. C'est là, une certaine caractéristique de la modernité littéraire promue entre autres par Roland Barthes dans son acception en tant que « *coexistence* »³³⁵. Concept éminemment moderne en ce que la fusion de la douleur du temps avec le chaos de l'espace algériens, représentée à travers la textualisation d'un mémoire qui flanche et des foyers de tension qui s'embrasent, n'exclut aucunement la forme de délire³³⁶ née de la lecture du texte « boudjedrien ». Celui-ci, fatalement, passe par une dépossession de la propre mémoire du lecteur, dès lors qu'il fait abstraction de l'espace et du temps réels, pour plonger dans ceux fictifs de l'œuvre littéraire.

Qu'en est-il du rapport espace-temps avec les trois œuvres, ici convoquées, de Sony Labou Tansi ? Lawson-Ananissoh, dans une formule lapidaire et non moins « politiquement correcte » y répond en arguant qu'« *en réalité, le temps est espace et l'espace est temps dans les œuvres de Sony Labou Tansi* »³³⁷. En effet, l'œuvre littéraire du romancier congolais reste entièrement traversée par une *intratextualité* du cadre spatio-temporel qui peut se résumer ainsi : la chronique annoncée d'un *Règne de barbarie* orchestré par une phallocratie lubrique, bouffonne et sanguinaire qui *Perpétue l'habitude du malheur*³³⁸ sur des centaines d'années dans une cité imaginaire, dont la géographie, le climat et les habitudes de la population portent à croire qu'elle se situe sous les Tropiques. On assiste dès lors à une organisation, dans la structure des trois œuvres, fondée sur l'anarchie, en ce sens que l'auteur, en multipliant les espaces d'où partent différentes énonciations, en dilatant le temps de la narration sur des centaines d'années sans pour autant en préciser le début et la fin, et en mettant en scène des protagonistes en proie à l'affrontement, à la guerre et aux massacres collectifs, veut donner l'illusion qu'il présente un roman non structuré, qui lui échappe. Ce qui relève, évidemment, d'une « *tricherie littéraire* » car ce qui fonde l'esthétique littéraire de l'écriture conjointe « espace-temps », c'est effectivement ce jeu de désordre et d'anarchie maîtrisés :

D'autres avançaient que la police avait oublié la chaîne d'arpenteur et le mètre de Nsanga-Norda. La vraie raison du re-départ de la police ne fut même pas connue quarante sept ans plus tard, quand celle-ci revint pour le constat alors que très peu de ceux qui, à l'époque du crime, avaient l'âge de témoigner conservaient encore des bribes de souvenirs.³³⁹

Xavier Garnier ne se trompe sans doute pas quand, à partir de l'assertion de l'écrivain congolais : « (...) l'acte de Respirer n'est sûrement pas une quelconque forme d'écriture.

³³⁴ Boudjedra Rachid, *La vie à l'endroit*, Paris, Éditions Grasset, 1997.

³³⁵ Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 12.

³³⁶ Shoshana Felman ne dit pas autre chose quand elle écrit : « *Lire des romans, c'est déjà, du même coup, délirer* », in *La folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 125.

³³⁷ Lawson-Ananissoh Laté E., *Le roman « nouveau » en Afrique Francophone. Henri Lopes, Sony Labou Tansi : éléments d'une poétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 155.

³³⁸ Beti Mongo, *Perpétue l'habitude du malheur*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1974.

³³⁹ ***Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., p. 32.***

C'est, on dirait, la douleur d'une âme qui vient d'accoucher des dimensions exactes de l'univers »³⁴⁰, il ajoute ceci :

[Ses œuvres] témoignent d'un refus viscéral de la forme poétique. Au nom d'une fidélité au sublime (...), S. Labou Tansi invente une poésie [et une poétique] de l'informe.³⁴¹

Mais, il n'échappe pas à son œil critique que l'informe procède d'une maîtrise de la forme. Pour cause, certes la poétique de Sony Labou Tansi « est moléculaire, elle atomise la langue en éclats (...). On pourrait dire (...) qu'elle est « catastrophique » »³⁴². Il n'en demeure pas moins que, et c'est là l'essentiel, fondamentalement, « le refus de la forme est celui de la hiérarchie des mots, il consiste à faire du langage un abîme où tout ce qui croyait avoir forme vient se s'effondrer. Le « moi » que ses poèmes font éclore est un être informe mais total, une pure énergie qui servira de force de poussée à de nombreux personnages de ses romans »³⁴³.

Mireille Calle-Gruber nous apprend que ce jeu de désordre et d'anarchie dans la narration procède d'une esthétique « des langages frelatés »³⁴⁴, selon les termes utilisés par Jean Ricardou. Qu'il participe, dans *Les figures* de Gérard Genette³⁴⁵, de « la métalepse, par quoi on désigne en narratologie l'incursion ou l'intrusion ou la confusion »³⁴⁶. C'est un jeu qui, finalement, participe du « Grand Récit du Texte de la Modernité »³⁴⁷.

Sony Labou Tansi procède ici à un calcul rapide, mais savant. En effet, suppose-t-il certainement que si l'espace et le temps dans son roman, participent de la même représentation de la violence, autant en faire une représentation sombre et pessimiste du monde en général et de l'Afrique en particulier. Quitte à trahir l'horizon d'attente du lecteur classique et son penchant naturel pour « le beau livre »³⁴⁸. En revanche, il récupère une littérarité fondée sur les doutes et déroutes, les réactions et interactions que l'œuvre du romancier congolais suscite chez le *Lector in fabula*, non à partir du pourquoi, mais du « comment s'actualisent les intentions [...] de l'énonciation. »³⁴⁹ Par conséquent, pour sombre et violente qu'elle soit, l'écriture de l'espace-temps, chez Sony

³⁴⁰ Tansi Sony Labou, *L'acte de respirer*, suivi de 930 mots dans un aquarium (poésie), in Martin-Granel Nicolas et Rodriguez-Antoniotti Greta (Édition établie par), *L'atelier de Sony Labou Tansi*, Paris, Éditions Revue Noire, 2005, p. 54.

³⁴¹ Garnier Xavier, « Labou Tansi, Sony. - L'Atelier de Sony Labou Tansi. Édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti. Vol. I. Correspondance ; Vol. II. L'Acte de respirer, suivi de 930 mots dans un aquarium (poésie) ; vol. III. Machin la hernie (roman) », in *Cahiers d'études africaines*, 182, 2006, [En ligne], mis en ligne le 05 juillet 2006. URL : <http://etudesafriques.revues.org/index6003.html> . Consulté le 28 décembre 2007.

³⁴² Ibid.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Ricardou Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 20.

³⁴⁵ *Figures III*, op. cit.

³⁴⁶ Calle-Gruber Mireille, « Les arbres dans la littérature. Nouveau roman et réflexivité de la critique de la représentation à une poétique du méta », in *Littérature, modernité et réflexivité*, op. cit., p. 180.

³⁴⁷ Ibid., p. 180.

³⁴⁸ Lejeune Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 241.

³⁴⁹ Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs [1979]*, Paris, Grasset, 1985, p. 82.

Labou Tansi, présente quelques caractéristiques similaires avec les écritures saintes, *La genèse* notamment. L'inscription de cette dernière renvoie à sa textualisation en tant qu'archétype d'une Afrique en proie à une inexorable descente aux enfers :

Nous avons pensé au Jugement dernier à cause du trône de pourpre et de feu qui flottait au beau milieu du ciel, tiré par sept ballons géants. Le trône glissait lentement vers Valencia, roulant quatre étoiles de Nsanga-Norda. Nous cherchâmes le trône d'Abraham et l'étoile de David (...). Puis à cause du cri de la falaise, nous avons pensé que le Fils de la Lumière sortirait de l'océan, entre Baltayonsa et l'île des Solitudes. (...) A la tombée de la nuit, (...) une féerie du tonnerre, mirobolante, suivie d'une incroyable marée humaine [qui] nous fit penser aux enfants de Jacob traversant la mer Rouge.³⁵⁰

Cette « poétique de la dérive [qui] repose pour l'essentiel sur deux traits d'écritures : l'insertion de l'intrigue secondaire (...) et la captation d'intertextes ou de figures empruntées »³⁵¹ s'inscrit, en général, dans une dynamique de modernité littéraire. Plus particulièrement, elle procède de « l'élaboration d'une poétique du nouveau roman négro-africain »³⁵². Cependant, « l'illusion référentielle »³⁵³ biblique créée autour de l'écriture spatio-temporelle des œuvres de Sony Labou Tansi, sonne, simultanément, comme un parti-pris du signifiant au détriment du signifié. Dans la mesure où « les mots, en tant que formes physiques, n'ont aucune relation naturelle avec les référents. [...] le signifié s'interpose entre les mots et les référents »³⁵⁴. Cependant que « le signifiant évoque un signifié et un référent »³⁵⁵. D'évidence, le traitement de l'espace-temps biblique dans le roman français moderne et dans la littérature négro-africaine, porte les empreintes de Georges Bernanos³⁵⁶, de François Mauriac³⁵⁷ et de Léopold Sédar Senghor³⁵⁸, à travers respectivement, les images³⁵⁹ de culte du dimanche, les grandes paraboles bibliques et la « négrofication » du Paradis chrétien. Mais, pour Sony Labou Tansi, seule semble importuner la possibilité d'un langage qui reprend le champ lexical de l'espace-temps biblique dont il corrompt le sens par la mise en apposition d'un champ lexical du pathos : « *Les sept solitudes* »³⁶⁰, « au

³⁵⁰ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., pp. 57-58.*

³⁵¹ Bergé-Joonekindt Aline, « Sujets fous, mondes flottants. Poétique de la dérive chez François Bon », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline et Dambre Marc (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 389.

³⁵² Aoummis Hassan, *Contribution à l'élaboration d'une poétique du roman négro-africain d'écriture française : le cas de Sony Labou Tansi*, C.I.E.F, Paris-Sorbonne, Thèse de 3^{ème} cycle, 1994.

³⁵³ Riffaterre Michael, « L'illusion référentielle », in Barthes Roland, Hamon Philippe, Riffaterre Michael, Bersani Leo et Watt Ian (sous la direction de), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 91.

³⁵⁴ Ibid., p. 93.

³⁵⁵ Fromilhague Catherine et Sancier Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 61.

³⁵⁶ Bernanos Georges, *Les grands cimetières sous la lune*, Paris, Éditions Plon, 1938.

³⁵⁷ Mauriac François, *Le baiser au lépreux*, Paris, Éditions Grasset, 1922.

³⁵⁸ Senghor Léopold Sédar, *Hosties noires* in *Œuvre poétique*, Paris, Le Seuil, 1964.

³⁵⁹ Petit Jacques, « Images et structures dans *Les grands cimetières sous la lune* » in *Études bernanosiennes*, n° 13, 1972.

³⁶⁰ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*

*lieu de la police, au lieu des anges du Jugement dernier »*³⁶¹, « *Le commencement des douleurs* »³⁶², « *la douleur promise* »³⁶³ ou « (...) *le ciel viendra recoudre la terre. Tout sera poussière d'or et d'argent.* »³⁶⁴ Ce travail de composition littéraire et langagière, à partir d'un espace-temps biblique, renverse tout sens apostolique, en l'occurrence le message de « La Bonne Nouvelle », par le biais des figures de signifiant prolepse, antithétique ou métaphorique. Ces dernières, plus qu'elles ne disent ou écrivent, esthétisent la violence, dans leur capacité d'incarner une fresque et/ou un cadre susceptibles de surdéterminer le pessimisme des mots et l'assombrissement de l'univers « sonyen » dantesque. Cependant, un désir inavouable d'immortalité et de déification, semblable à celui qui transparaît dans *Les contemplations* de Victor Hugo, explique sans doute les soubassements mythique, mystique et religieux consacrés à l'écriture spatio-temporelle dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi. En effet, s'il œuvre « *pour le statut sémiologique* »³⁶⁵ de ses romans, c'est davantage leur pérennité devant le temps qui passe³⁶⁶ qui détermine, chez l'auteur congolais, les modes d'énonciations de l'espace-temps. Par conséquent, la modernité littéraire que recouvrent ces derniers, se retrouve dans celle que Sabine Hillen définit. Elle écrit notamment que « *la modernité [littéraire] ne décrit plus la vie comme un événement rempli d'événements ; elle dévoile un processus conceptuel qui agit à l'intérieur de l'histoire.* »³⁶⁷

En somme, la dualité espace-temps, à travers son traitement littéraire opéré par Rachid Boudjedra et par Sony Labou Tansi, participe d'une écriture qui rompt avec une tradition littéraire. Cette dernière envisageait les champs, spatial et temporel, uniquement dans une perspective parallèle, sans possibilité de les entrecroiser. En voulant les confondre et les exposer respectivement sous un angle esthétique et dans une dynamique langagière, nos romanciers s'inscrivent dans un courant créatif, rénovateur et moderne des littératures francophones d'Afrique. Ce que nous avons appelé « la mort des oppositions spatiales » participe également de la même démarche.

2.2. La mort des oppositions spatiales

A propos de Constantine, Charles Bonn écrit que c'est « *l'un des lieux générateurs majeurs du roman algérien depuis Kateb Yacine* »³⁶⁸. C'est sans doute davantage l'inspiration d'une poétique urbaine que la référence à son histoire, sa géographie ou sa civilisation qui érige Constantine en « *citadelle imprenable* » du roman algérien. D'autant plus que, c'est le même Charles Bonn, qui prévoit la chronique annoncée « *d'une dissolution successive des villes d'identités jusqu'au seuil de la traversée vers l'Europe (...) et vers les signes*

³⁶¹ Ibid., p. 59.

³⁶² *Le commencement des douleurs*, op. cit.

³⁶³ Ibid., p. 123.

³⁶⁴ Ibid., p. 107.

³⁶⁵ Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Genette Gérard et Todorov Tzvetan (sous la direction de), *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, « Points », 1988.

³⁶⁶ Agacinski Sylviane, *Le passeur de temps, modernité et nostalgie*, Paris, Le Seuil, 2000, pp. 19-35.

³⁶⁷ Hillen Sabine, « Remarques mêlées sur *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud et *Vies minuscules* de Pierre Michon », in *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, op. cit., p. 137.

³⁶⁸ *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, op. cit., p. 182.

inefficaces »³⁶⁹. C'est que le roman, qu'il soit d'Algérie ou d'ailleurs, participe d'un genre éminemment citadin. Historiquement, la naissance du roman, mais surtout son évolution en tant que genre littéraire, reste intimement liée à la Révolution Industrielle. Si nous associons cette opinion à la conception de la littérature en tant qu'un espace élitiste, réservé à une intelligentsia³⁷⁰, le discours romanesque maghrébin et négro-africain apparaît dès lors comme un discours exclusivement citadin, dans la mesure où l'accès à l'école (le taux d'analphabétisme dans les zones rurales africaines reste encore très important), à l'écriture, à la lecture, les premiers pas dans la littérature et dans la modernité, se font exclusivement par le biais des centres urbains. Dès lors se pose un problème : si l'écriture romanesque, quelle qu'elle soit, est d'essence citadine, pourquoi l'existence et la nécessité d'une écriture anthropologique qui a marqué au fer rouge la littérature aussi bien maghrébine que négro-africaine ? À quoi rime donc la célébration d'auteurs et de textes de la trempe de Mouloud Mammeri dans *La colline oubliée*³⁷¹, de Mouloud Feraoun dans *La terre et le sang*³⁷², de Mohammed Dib dans *L'incendie* et, même de Kateb Yacine, dans ce qui constitue le texte « fondateur » de la littérature maghrébine d'expression française, *Nedjma* en l'occurrence, de Cheikh Amidou Kane dans *L'aventure ambiguë*³⁷³, de Camara Laye dans *L'enfant noir*, qui mettent en scène le passé et les traditions, glorieux ou moins glorieux de l'Afrique, et qui, par conséquent, s'inscrivent dans une spacialité et une temporalité entièrement rurales ? Serait-ce une vaste supercherie et une hypocrisie littéraires, au sens barthésien du terme³⁷⁴, l'écriture d'un pan entier de l'histoire du roman dans le continent africain ? La réponse est oui si nous nous en tenons strictement au contexte de la naissance et de l'évolution du genre romanesque tel que nous l'avons déjà défini.

Rachid Boudjedra, dans ce qui constitue un début d'explication à cette grande parenthèse anachronique de l'écriture romanesque maghrébine, écrit :

En effet, il était de bon aloi d'écrire des livres sur le monde rural au Maghreb. D'abord, cela renvoyait à une vérité sociologique réelle. Le monde rural est en effet très important dans le monde arabe. Mais il y a aussi une certaine forme de mauvaise conscience de l'intellectuel arabe face à la pauvreté des campagnes et de la paysannerie ».³⁷⁵

³⁶⁹ Bonn Charles, « La traversée littéraire, arcane du roman maghrébin. », in *Visions du Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud, « Cultures et peuples de la Méditerranée », p. 60.

³⁷⁰ Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 5 : « Un discours, c'est-à-dire, sous l'apparente neutralité d'un récit à la non-personne, l'imposition d'un savoir et d'un jugement insidieusement présentés au lecteur sous l'évidence d'un savoir à partager ».

³⁷¹ Mammeri Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

³⁷² Feraoun Mouloud, *La terre et le sang*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

³⁷³ *L'aventure ambiguë*, op. cit. Le roman pose un débat de fond auquel toutes les sociétés traditionnelles africaines, divisées entre instinct de conservation et désir d'ouverture à la modernité, occidentale notamment, promue par la colonisation, se sont confrontées : faut-il envoyer les enfants africains à l'école française ?

³⁷⁴ Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 16.

³⁷⁵ Cité par Mohammedi-Tabti Bouba, « Réalisme romanesque des années 80 dans l'espace algérien », in *Algérie Littérature/Action*, n° 49-50, mars-avril 2001, Paris, Marsa Éditions, p. 253.

Il abonde ainsi dans le même sens que Claude Lévi-Strauss³⁷⁶, du moins en ce qui concerne le dilemme qui habite le romancier maghrébin, lorsqu'il doit se positionner par rapport à une écriture que d'aucuns qualifient d'ethnographique.

Jean-Marc Moura, de son côté, semble affirmer que le cadre traditionnel et l'espace de la nostalgie sur lesquels reposent les littératures postcoloniales comme la littérature maghrébine et la littérature négro-africaine, procèdent moins d'une négation du caractère urbain et volontiers progressiste de ces dernières que d'une démarche qui vise à valoriser l'originalité et la spécificité littéraires. Par un jeu de « scénographie », il considère l'écriture anthropologique comme participant d'une mise en scène esthétique. Par conséquent, elle est investie d'une certaine littérarité³⁷⁷. Si Anne Roche ne recourt pas aux arguments d'une théorie postcoloniale, ainsi que le fait Jean-Marc Moura, elle ne plébiscite pas moins ce qu'elle appelle, usant d'un terme de Gérard Genette, une « *diction propre* ». Aussi son analyse présente-elle l'avantage de ne pas enfermer les littératures émergentes dans un particularisme. Au contraire, elle postule leur littérarité à partir de leur différence ou de leur étrangeté. Elle écrit notamment :

Et l'écriture s'enracine dans ce paradoxe : désocialiser pour permettre l'émergence d'un sujet à l'aide d'un outil socialisé, la langue (...). Et l'écrivain, qui n'a pas la même histoire, exige pourtant de lui-même une rupture du même ordre, pour accéder à sa « diction » propre.³⁷⁸

La panacée de toutes ces opinions et théories littéraires face à l'ambiguïté du discours romanesque de la ville reste, à notre avis, l'analyse de Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*³⁷⁹. En effet, pour le célèbre critique, la littérarité d'un texte se situe dans sa capacité à créer une rupture, mais une « *rupture féconde* », avec les types d'écritures antécédentes. Autrement dit, l'écriture anthropologique est une préfiguration de l'écriture citadine. Nous comprenons dans ce que dit Roland Barthes que l'espace, sinon passéiste du moins nostalgique, dans lequel ont baigné le roman maghrébin et le roman négro-africain, n'est ni un leurre ni un subterfuge. Il constituait un tournant à amorcer, un *Nœud de vipères*³⁸⁰ à défaire et un ultime obstacle à surmonter, pour inscrire inexorablement l'écriture romanesque dans l'ère de la modernité. Autrement dit, le glissement de l'écriture romanesque de la campagne à la ville, participe d'une rupture qui installe le roman dans la littérarité. Autrement dit encore, c'est moins une question d'espaces d'énonciations du dire romanesque qu'une question de transition réussie entre deux entités spatiales qui crée « *le plaisir du texte* » selon une dynamique esthétique et littéraire.

Rachid Boudjedra comprend tant cela qu'il se garde, dans l'écriture spatiale de *L'insolation*, de verser dans cette vieille sclérose littéraire qui consiste, dans la littérature maghrébine, à opposer systématiquement les espaces, notamment la ville à la campagne ou la métropole à la colonie. On pense à l'œuvre de Rachid Mimouni, notamment à

³⁷⁶ Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955. Pour lui, l'anthropologue ou l'ethnologue se trouve dans une situation de paradoxe parce que personne mieux que lui, n'est en mesure d'étudier et de décrire des sociétés. Cependant, l'étude et la description de ces sociétés participent même de leur destruction.

³⁷⁷ Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit. p. 110.

³⁷⁸ Roche Anne, « *Évincer l'univers sujet dans le concassage du monde* », in *Intervention à l'Université de Kiev, octobre 2002*, http://www.tierslivre.net/univ/X2002/Roche_Kiev.pdf, p. 4.

³⁷⁹ *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.

³⁸⁰ Mauriac François, *Le nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1933.

*Tombéza*³⁸¹, héros difforme né d'un viol, représentation de la ville comme lieu de misère et de violence. L'œuvre de Mohamed Khaïr-Eddine reflète une symétrie manichéenne, respectivement, à travers la célébration de la vie montagnaise des Chleuh dans *Une odeur de mantèque*³⁸² et l'effondrement progressif des mœurs dans *Agadir*³⁸³. Quant à Driss Chraïbi, la métropole lui apparaît comme l'autel de la xénophobie sur lequel sont sacrifiés *Les boucs*³⁸⁴, c'est-à-dire les immigrés maghrébins, même s'il n'oublie pas de jeter un regard critique sur *Le passé simple*³⁸⁵ et l'espace traditionnel de son Maroc natal.

*Topographie idéale pour une agression caractérisée*³⁸⁶ ne se lit pas exclusivement comme un *Procès*³⁸⁷ kafkaïen de l'univers concentrationnaire de la ville ou comme un *Portrait*³⁸⁸ « mémorien » du racisme occidental. Il s'inscrit, également, dans une fine proximité intertextuelle que le roman de Rachid Boudjedra tente de créer avec *Typologie d'une cité fantôme*³⁸⁹ d'Alain Robbe-Grillet. Les romans de Rachid Boudjedra diffèrent de ceux de ses prédécesseurs par sa formulation langagière en tant qu'une alternative discursive qui rend compte de la violence la plus sourde³⁹⁰.

Va dans le même sens le glissement thématique et transversal des duos « village-ville » et « Orient-Occident » noté respectivement dans *Les 1001 années de la nostalgie* et *La prise de Gibraltar*. La modernité de cette démarche se situe dans l'alternative proposée à la logique oppositionnelle d'« axe du bien » et d'« axe du mal ». Simultanément, elle promeut « une hybridation des espaces »³⁹¹ dont la sémiologie révèle une perception du langage identique à celle qu'énonce Walter Benjamin dans ses *Illuminations*³⁹². En d'autres termes, la circularité et l'interaction des espaces, rural et urbain, arabe et occidental, dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, s'orientent « vers un espace de communication littéraire décolonisé » que Charles Bonn envisage à travers une dépolitisation progressive du discours littéraire. Avec Rachid Boudjedra, c'est surtout, l'inscription du langage au cœur du dispositif narratif, à travers notamment une liberté de ton, une variété dans les niveaux de langue et un imaginaire librement exprimé, qui annonce le décroisement littéraire.

En effet, surgi de l'imaginaire des Mille et une nuits associé à celui débridé et illimité de l'auteur, « le village de Manama à l'intérieur des remparts, sur le lieu de passage des

³⁸¹ Mimouni Rachid, *Tombéza*, Paris, Stock, 1985.

³⁸² Khaïr-Eddine Mohammed, *Une odeur de mantèque*, Paris, Le Seuil, 1976.

³⁸³ Khaïr-Eddine Mohammed, *Agadir*, Paris, Le Seuil, 1967.

³⁸⁴ Chraïbi Driss, *Les boucs*, Paris, Gallimard, 1955.

³⁸⁵ Chraïbi Driss, *Le passé simple*, Paris, Gallimard, 1954.

³⁸⁶ Boudjedra Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

³⁸⁷ Kafka Frantz, *Le procès*, Berlin, Editions Die Scheide, 1925, Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Presses Pocket, 1993.

³⁸⁸ Memmi Albert, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Éditions Corrêa, 1957, [Paris, Gallimard, 1985].

³⁸⁹ Robbe-Grillet Alain, *Typologie d'une cité fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

³⁹⁰ Jakobson Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Éditions Flammarion, 1980.

³⁹¹ Bozzetto Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Université de Provence, 2001, p. 100.

³⁹² "...a simultaneity of past and future in an instantaneous present.", Benjamin Walter, *Illuminations*, London, Fontana Editions, 1973, p. 265.

caravanes qui troquaient le sel contre de l'avoine et de la verrerie »³⁹³ est réactualisé dans une configuration de ville métropolitaine. Elle est, aussi, mégapole mondialisée, entretenant des rapports culturels, commerciaux et diplomatiques avec Bordeaux³⁹⁴, Sydney³⁹⁵, Moscou³⁹⁶, la Californie³⁹⁷ et « la ville chinoise de Tsia-Toung, célèbre pour sa production de satin »³⁹⁸. Hafid Gafaïti nous invite à y voir une quête permanente de modernité³⁹⁹, à travers « un système de signes, d'un langage que l'on peut déchiffrer et qui possède un sens »⁴⁰⁰.

Avant que Rachid Boudjedra n'en fit « *une question de sens* »⁴⁰¹, la représentation de l'espace de la ville dans le roman maghrébin d'expression française, mit un certain temps avant d'émerger d'« *un écheveau de signes* »⁴⁰², constitutif de deux illustrations littéraires majeures. D'une part, l'univers fantastique et onirique qu'en dessina Mohammed Dib dans respectivement *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage*⁴⁰³. D'autre part, naviguant entre une « *pure fantaisie d'un imaginaire solitaire* »⁴⁰⁴ et un « *espace de la séance* », fier de ses traditions et de « *sa plénitude* »⁴⁰⁵, Tahar Ben Jelloun, à travers l'écriture de Tanger et de Fès dans *Harrouda*⁴⁰⁶, accentua davantage cette tentation « *vers les signes inefficaces* » déjà stigmatisée par Charles Bonn et jugée sévèrement comme une « *dérive littéraire* »⁴⁰⁷. Dans cet engouement général pour *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*⁴⁰⁸, se singularise Rachid Boudjedra qui, sans renoncer à écrire la complexité, la profondeur et le mystère de Constantine, choisit « *l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir* »⁴⁰⁹. Il ne s'agit pas, pour lui, de nier la sémiologie de l'espace urbain, mais de la poser comme un surcroît. Car, reste essentielle et prioritaire l'écriture de la ville en elle-même, « *les gestes eux-mêmes,*

³⁹³ Les 1001 années de la nostalgie, op. cit., p. 27.

³⁹⁴ Ibid., p. 308.

³⁹⁵ Ibid., p. 18.

³⁹⁶ Ibid., p. 30.

³⁹⁷ Ibid., p. 332.

³⁹⁸ Ibid., p. 19.

³⁹⁹ Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit.

⁴⁰⁰ La violence du texte, op. cit., p. 65.

⁴⁰¹ Cata Isabelle, « La vie à l'endroit de Rachid Boudjedra : une question de sens ? », in *Études Francophones*, Vol. XVIII, N° 1, Printemps 2003.

⁴⁰² Madelain Jacques, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, « La Bibliothèque Arabe », 1983, p. 177.

⁴⁰³ Dib Mohammed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, 1964.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 86.

⁴⁰⁵ Kilito Abdelfattah, « De l'espace de la séance à l'espace du roman », in Hallaq Boutros, Ostle Robin et Wild Stefan (sous la direction de), *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 17.

⁴⁰⁶ Ben Jelloun Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.

⁴⁰⁷ Caraës Marie-Haude et Fernandez Jean, *Tanger, ou la dérive littéraire*, Paris, Publisud, « Espaces méditerranéens », 2002, p. 27.

⁴⁰⁸ Michel-Mansour Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Éditions Publisud, 1994.

⁴⁰⁹ Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 27.

les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup (sans le vouloir) leur réalité. »⁴¹⁰ Tahar Ben Jelloun investit Fès et Tanger à partir de leurs particularismes, avérés ou rêvés, à partir de « *projections sentimentales (...), des idéologies révélatrices* »⁴¹¹. Quand Rachid Boudjedra pose un regard neuf mais lucide sur Constantine, exclu de tout exotisme à rebours, de tout voyeurisme ou nostalgie. S'il vide, des entrailles de la ville, le sang des massacres du 20 août 1955 et « *les cauchemars hantant – encore aujourd'hui toutes les maisons, toutes les rues, toutes les places et tous les jardins publics de Constantine* »⁴¹², c'est pour mieux les investir de « *ses ponts suspendus, ses ponts-levis* » et de « *la présence des grues POTAIN + BOUYGUES dans le ciel* »⁴¹³. La vision de Constantine par le prisme de « *ses ponts* », symbole fort de mobilité, d'ouverture et de dialogue, installe définitivement l'écriture de l'espace, au-delà d'un certain réalisme littéraire, sous le signe de ce que Lise Gauvin appelle une « *modernité expérimentale* », rapportée de *La fabrique du langage*. Pour cause, « *la parole [re]prend ses droits (...) pour [re]devenir l'enjeu même du récit* »⁴¹⁴ spatial de la ville.

Quant aux « *grues* », même si elles donnent « *l'impression que la ville dégingole (...). La ville comme perchée* »⁴¹⁵ qui rappelle la lourdeur de « *L'albatros* » et du « *spleen* »⁴¹⁶ baudelairiens, l'écriture spatiale de Constantine dans l'œuvre de Boudjedra, tel un phénix renaissant de ses cendres, naît, vit, meurt et revit à partir de l'immédiateté du discours romanesque. Dès lors, au-delà des violences de l'Histoire et de la société qu'elle répercute, *La violence du texte* sur Constantine se lit en tant que *Grandeur et misère de la modernité*⁴¹⁷. Notamment celles des machines, de la technologie et de la publicité dont les caractères majuscules, gras et excessivement policés dans le texte en révèlent la « *topographie idéale pour une agression caractérisée* ».

La prise de Gibraltar, comme son titre ne l'indique pas et bien plus que le détroit qui porte le même nom, offre Constantine pour principal cadre spatial du roman. Elle présente également une seconde spécificité non moins importante : sa version originale est écrite en langue arabe. Aussi « *l'enjeu de l'espace* »⁴¹⁸ de Constantine s'inscrit-il dans une logique de *Défense et illustration* de l'« *arabité* », signifiée dans l'espace du texte, par le dédoublement du récit épique et poétique « *d'Ibn Khaldoun sur la conquête arabe de l'Andalousie* »⁴¹⁹. Lequel récit devance ou succède en permanence celui de la « *citadelle imprenable* » de Constantine qui résiste aux colons français. Rachid Boudjedra ouvre et

⁴¹⁰ Ibid., p. 22.

⁴¹¹ Gaudin Françoise, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 12-13.

⁴¹² *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 101.

⁴¹³ Ibid., p. 155.

⁴¹⁴ Gauvin Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-Essais/ Inédits », 2004, p. 210.

⁴¹⁵ *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 70.

⁴¹⁶ Cette influence baudelairienne de l'image de la ville, outre Rachid Boudjedra, concerne également, dans une version poétique, Laâbi Abdellatif, *Le spleen de Casablanca*, Paris, La Découverte, 1996.

⁴¹⁷ Taylor Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1992.

⁴¹⁸ Michel-Mansour Thérèse, « L'enjeu de l'espace dans le roman maghrébin », in *Études Francophones*, Volume XII, n° 1, Printemps 1997.

⁴¹⁹ *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 2

ferme alternativement son roman à tiroirs⁴²⁰ en faisant également de Constantine le lieu d'énonciation du narrateur, Tarik. Celui-ci se superpose et concurrence l'espace énonciatif de l'épopée du conquérant Tarik Ibn Ziad devant le détroit de Gibraltar. Tout se passe comme si, à l'image de ce qu'on appelle ailleurs « *la tentation de Venise* », à savoir la spatialisation littéraire, symbolique et surtout idéalisée de l'euphémisme et de la civilisation occidentale, Rachid Boudjedra souhaitait ériger Constantine en Venise du Maghreb. On y verrait une posture idéologique, relative à un nationalisme arabe ou une opposition à la Francophonie, qu'elle serait démentie par l'inscription, dans son texte, de voix narratives étrangères. Ces dernières se présentent, successivement, sous forme de personnages de roman comme Céline dans *La répudiation* ou Jacqueline, l'amante du père dans *La prise de Gibraltar*, sous forme d'intertextualité langagière et non moins populaire avec Louis Ferdinand Céline ou de « *poétique de la répétition* »⁴²¹ avec Claude Simon et enfin, sous forme de désir de traductions. Ces dernières sont ainsi évoquées :

(...) ces fameux exercices de versions ou de thèmes (...). Avec cette expression d'arabe populaire que je savais intraduisible en français (...) A traduire dans toutes les langues de l'univers.⁴²²

Aussi peut-on affirmer, dès lors, que La prise de Gibraltar ressemble au « motif de prédilection d'un certain nombre de romans où, comme dans les langues maternelles des écrivains, elle se confond »⁴²³ avec l'espace urbain de Constantine. La problématique de l'espace « boudjedrien », dans son rapport avec ce qu'Abdelkébir Khatibi appelle poétiquement le « faiseur de signes hagards »⁴²⁴, le langage⁴²⁵ en l'occurrence, reprend, d'une part, l'avis de Mouloud Feraoun⁴²⁶. Ce dernier estimait que l'avenir de la littérature maghrébine, et au-delà, celui des littératures francophones, passent par l'association du Métier à tisser et du Métier à métisser⁴²⁷. D'autre part, il relativise la probabilité d'un conflit de langage, envisagée par Franz Fanon du fait que :

Tout peuple colonisé, c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle

⁴²⁰ Alemjdodo Kangni analyse brillamment cette influence du « roman à tiroirs » chez Boudjedra inspiré par la modernité littéraire occidentale, « Le mimotexte boudjedrien au regard du Nouveau Roman Français », in *Études Francophones*, Vol. XVII, N° 1, Printemps 2002.

⁴²¹ Orace Stéphanie, *Le chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam- New-York, Éditions Rodopi, Coll. « Faux Titre », 2005. Elle écrit notamment: « *La répétition semble bien donner son mouvement à l'œuvre : le roman s'érige sur l'ossature qu'elle représente.* », p. 159.

⁴²² ***La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 30.**

⁴²³ Mohammedi-Tabti Bouba, « *Réalisme romanesque des années 80 dans l'espace algérien* », op. cit., p. 244.

⁴²⁴ Khatibi Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, op. cit.

⁴²⁵ Il nous paraît intéressant de faire un parallélisme entre Céline et Don Juan dont le pouvoir de séduction repose, plus qu'autre chose, sur la maîtrise de la parole et du langage. C'est une analyse que fait Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant*, op. cit.

⁴²⁶ Feraoun Mouloud, *La terre et le sang*, op. cit. Le roman raconte l'histoire d'un émigré revenu dans son village kabyle avec une femme française. Après la mort de ce dernier, sa femme enceinte est entourée par les autres femmes du village qui lui caressent le ventre. Ce qui est une symbolisation de l'avenir de la littérature maghrébine dans la littérature française.

⁴²⁷ Depestre René, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998. Le Haïtien reformule la métaphore de Mohammed Dib, pour exprimer la place prépondérante de trait d'union qu'occupe le langage, dans sa philosophie d'enracinement et d'ouverture.

locale, se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire la culture métropolitaine.⁴²⁸

S'il est vrai que, chez Rachid Boudjedra, l'écriture spatiale de Constantine renonce aux oppositions spatiales classiques, elle n'en fait pas moins, comme tous les « espaces singuliers »⁴²⁹, une promotion littéraire et culturelle. Cette promotion est moderne en ce que son expression et sa manifestation se diluent dans un langage qui promeut moins une autre cause, aussi noble soit-elle, que celle de sa propre formulation : « *Constantine donc ; c'est-à-dire ce que mon œil voyait d'abord monter vers lui (...).* »⁴³⁰

Cette quête du sens à partir du langage, dans le but de taire la logique manichéenne de l'espace littéraire maghrébin, touche également les romans négro-africains. *Ville cruelle*⁴³¹ d'Eza Boto est l'un des textes majeurs de la littérature négro-africaine. Mohamadou Kane, dans *Roman africain et tradition*⁴³², montre comment cette œuvre accède à la postérité littéraire africaine dès lors qu'elle incarne un roman de l'espace. Pour avoir une idée plus juste de sa représentativité, on peut soutenir qu'elle occupe, dans sa sphère littéraire, le même rang qu'occupent, dans la littérature maghrébine, *Habel* ou à un degré moindre, *L'incendie* de Mohammed Dib. Par rapport aux tabous culturels qu'elle brise et par rapport à l'introduction d'une nouvelle forme d'écriture, on la comparerait volontiers à *La répudiation* de Rachid Boudjedra. À ce niveau, la réforme esthétique qu'elle ouvre, s'appuie essentiellement sur le jeu des espaces d'énonciation. Ici, c'est moins des personnages classiques qui jouent les premiers rôles dans le récit que l'espace de la ville en lui-même. Bien qu'une approche manichéenne soit présente dans la représentation, Tanga Nord (fief des Blancs nantis) et Tanga Sud (bidonville pauvre habité par des Noirs), l'espace devient, essentiellement, le moteur de la narration en ce sens que la ville est sujette à une métaphore en permanence, à une personnalisation et bénéficie d'une représentation et des commentaires qui orientent le dénouement du récit. C'est dire que l'avènement de l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi coïncide avec l'élaboration d'une écriture qui fait la promotion de son propre « *champ littéraire* »⁴³³. C'est-à-dire le lieu où :

Les conflits qui s'y déroulent ont une logique interne, mais les résultats des luttes (économiques, sociales, politiques) externes au champ pèsent fortement sur l'issue des rapports de force internes; (...); l'œuvre littéraire n'est jamais le « reflet » d'un rapport de force socio-économique extérieur au champ, mais elle en conservera la trace. Si l'on inverse la perspective en se plaçant au point de vue des œuvres plutôt que des agents, le champ littéraire est précisément cette « médiation spécifique » entre les logiques externes et la production littéraire.

Ce par quoi les textes de l'auteur congolais ne cèdent pas à la tentation de l'opposition binaire et systématique des espaces. Aussi souscrivent-ils, sans doute, moins à l'idée d'une « *république mondiale des lettres* »⁴³⁴ qu'ils n'adhèrent au point de vue selon lequel, les littératures francophones, pour exister et, surtout, pour gagner une reconnaissance littéraire,

⁴²⁸ Fanon Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 116.

⁴²⁹ Urbani Bernard, « Le fantastique d'Harrouda », in *Revue Iris*, N° 26, Hiver-été 2004, p. 91.

⁴³⁰ *La prise de Gibraltar*, op.cit., p.71.

⁴³¹ *Ville cruelle*, op.cit.

⁴³² Kane Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

⁴³³ Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

⁴³⁴ *La république mondiale des lettres*, op. cit.

doivent inventer elles-mêmes leurs propres espaces d'énonciations. Ce à quoi s'attèle Sony Labou Tansi lorsqu'il installe résolument son texte dans un espace le plus représentatif de son environnement immédiat et réel⁴³⁵. Cependant qu'il assume vouloir « *inventer l'inflation des langages* »⁴³⁶ pour rendre compte des poétiques narratives, complémentaires et concurrentes de son espace forestier et tropical :

Chez nous, les histoires poussent comme des champignons. Elles imitent la luxuriance de la jungle (...). Toutes nos histoires et nos racontars tentent de nous sortir de la géométrie tracée (...).⁴³⁷

Par ailleurs, reste essentiel le rapport que la technique d'écriture de l'auteur congolais entretient avec la nature. Le style dense dans l'agencement des mots, les énumérations « diluviennes », la variété et l'exubérance des expressions, préfigurent l'état de nature, notamment à travers le climat et la végétation. Aussi affirme-t-il :

Un écrivain, qu'on le veuille ou non, c'est quelqu'un qui va dans la forêt du langage et qui se met à débroussailler, et à éclaircir le paysage et l'espace où il va planter.⁴³⁸

Il demeure évident que l'émergence d'une écriture de la nature en général et d'une écriture de la forêt en particulier, comme alternative à une écriture de l'espace menacée par la tentation exotique et comme création d'un espace d'énonciation de proximité, participe d'une double quête d'enrichissement et de légitimité esthétiques de la littérature négro-africaine dans son rapport au langage et à la modernité littéraires :

Zamba-Town, ville du sud, plus chaude à minuit qu'à midi, avec ses eaux pourries, ses nids de moustiques, ceux qui ont fui la chaleur dans les cases font l'amour dehors ; c'est ainsi que les pénombres gémissent, sanglotent, toussent.

⁴³⁹

« Le poète président », à savoir Léopold Sédar Senghor, père fondateur de cette jeune littérature, à partir de son concept de « *vitalité* »⁴⁴⁰, insiste sur la place qu'il convient d'y réserver à la nature. Il rejoint en cela l'avis de celui qu'on appelle « le sage de Bandiagara », Amadou Hampâté Bâ. Tous deux soutiennent que l'un des *Aspects de la civilisation africaine*⁴⁴¹, par comparaison à d'autres ères de civilisations qu'on reconnaît comme telles en tant qu'elles maîtrisent, domestiquent et dominent la nature, réside dans la place comme maillon d'une chaîne et dans le rapport de cohabitation, de complémentarité et d'équilibre que l'homme africain entretient avec son milieu naturel. Dès lors son discours doit raisonner/résonner en rapport dialogique avec toute forme d'existence minérale, végétale ou animale :

⁴³⁵ On a vu l'échec qu'a constitué, dans la littérature maghrébine, l'expérience de Driss Charaïbi, notamment dans *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975, de vouloir représenter un monde et un espace différents de son milieu d'origine.

⁴³⁶ *Les yeux du volcan*, op.cit., p. 143.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁴³⁸ Cité dans *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*, op. cit., p. 223.

⁴³⁹ *L'état honteux*, op. cit., p. 21.

⁴⁴⁰ Senghor Léopold Sédar, « L'esthétique négro-africaine », in *Liberté I*, Paris, Le Seuil, 1964, pp. 202-217.

⁴⁴¹ Bâ Amadou Hampâté, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 2000.

Ils essayaient parfois d'écouter la chorale des bêtes sauvages, la symphonie sans fond de mille insectes, ils essayaient d'écouter les odeurs de la forêt comme on écoute une belle musique.⁴⁴²

Tout se passe comme si Sony Labou Tansi réveillait le « *sentiment d'existence* »⁴⁴³ qui permit naguère, à Jean Jacques Rousseau et un peu plus tard à Charles Baudelaire, d'établir des *Correspondances* entre leurs espaces de vie, de souvenirs et d'énonciations avec l'espace de la nature. Si bien que « *désormais, [...] on exigera du poète une formulation supplémentaire. [...] Le poème moderne doit à la fois énoncer sa propre syntaxe cosmique et modeler la réalité poétique autonome que permet cette syntaxe ; la « nature » qui était naguère antérieure au poème et qui se prêtait à l'imitation, partage maintenant avec le poème une origine commune dans la créativité du poète.* »⁴⁴⁴

Cependant, au-delà d'un « *sentiment d'existence* », l'esthétique tropicale de l'espace, dans l'œuvre du romancier congolais, procède d'un « *récit de résistance* »⁴⁴⁵. Celui-ci fait face, à la fois, à un univers marqué par la violence et à un avenir sombre et improbable. L'harmonie, la force, la densité et même la musicalité de son milieu naturel, ici et là évoquées dans l'énonciation, restent la dernière utopie, le dernier *Paradis perdu* d'une Afrique qui part à la dérive. Le rêve chez Sony Labou Tansi fonctionne comme un acte de résistance, à la manière du rêveur bachelardien :

Un grand rêveur vit ses images doublement, sur la terre et dans le ciel. Mais dans cette vie poétique des images, il y a plus qu'un simple jeu de dimensions. La rêverie n'est pas géométrique. Le rêveur s'engage à fond.⁴⁴⁶

Une telle conception de la littérature, et par-delà, de la culture négro-africaine, dans leur rapport à la nature, prête le flanc à une accusation de *Contemplations*. Quand elle ne prête pas à sourire dans des sphères et des cénacles qui n'envisagent la nature qu'au travers d'une aliénation, fille d'une modernité agressive. Mais, devant une telle posture esthétique et littéraire, Claude Lévi-Strauss et Didier Eribon balaient toute éventuelle condescendance lorsqu'ils écrivent que :

Aucune situation ne paraît plus tragique, plus offensante pour le cœur et l'esprit, que celle d'une humanité qui coexiste avec d'autres espèces vivantes sur une terre dont elles partagent la jouissance et avec lesquelles elle ne peut communiquer.⁴⁴⁷

On comprend mieux, dès lors, l'énigmatique phrase du narrateur de *La vie et demie* qui avoue qu'« on a un si fort besoin des autres. Il y a des moments où j'ai envie de montrer mes papiers à ces feuilles, à ces lianes, à ces champignons »⁴⁴⁸. Pour Roger Chemain, la culture et littérature africaines, ne seraient pas concernées par l'avertissement de Claude Lévi-

⁴⁴² *L'état honteux, op.cit., p. 89.*

⁴⁴³ Rousseau Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, V^e Promenade, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. I, 1959, p. 1045.

⁴⁴⁴ Wasserman Earl, *The subtler language*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1968, pp. 10-11, cité dans *Le malaise de la modernité*, op.cit., p. 91.

⁴⁴⁵ *Je est un autre*, op. cit., p. 220.

⁴⁴⁶ *La poétique de l'espace, op.cit., p. 155.*

⁴⁴⁷ *Lévi-Strauss Claude et Eribon Didier, De près et de loin, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 12.*

⁴⁴⁸ *La vie et demie*, op. cit., pp. 88-89.

Strauss. Dans la mesure où l'imaginaire négro-africain n'envisage pas sa représentation spatiale en dehors des espaces de la faune et de la flore. En effet, il aime « à se donner l'aspect d'animaux-prédateurs : hommes-lions du Tchad méridional, hommes-panthères du Zaïre et du Gabon, hommes-crocodiles ou « Adzimba » des forêts inondées du Congo septentrional »⁴⁴⁹.

En somme, Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi renoncent au manichéisme spatial qui enfermait les littératures maghrébines et négro-africaines dans une sorte de « *miroir qui revient* »⁴⁵⁰. En même temps, en initiant, à partir d'un dialogisme et d'un rapport plus étroit avec le langage, qui une nouvelle lecture de Constantine, qui une géographie littéraire des Tropiques, ils repoussent les espaces énonciatifs jusqu'aux portes du virtuel.

2.3. L'espace du virtuel

S'il y a un élément fédérateur dans le discours spatial des œuvres de notre corpus, c'est bien la place prédominante accordée à l'imaginaire. Imaginaire que des critiques avertis, dont Michel Butor⁴⁵¹, déclinent sous la notion tant galvaudée de « *virtuel* ». En effet, on assiste dans la représentation de l'espace romanesque de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, à une fusion volontaire du vrai et du faux, à une confusion du réel et de l'imaginaire et enfin à un glissement de la réalité vers le rêve. À la place du mot rêve, conviennent ceux d'hallucination et de cauchemar, tant l'espace du virtuel dans ces œuvres, constitue un prétexte esthétique à un déferlement d'horreur et de haine que l'écriture de la violence traduit. Aussi n'est-il pas étonnant de remarquer la coïncidence qui intervient dans ces œuvres, entre la forme que prend la narration et le lieu même de la narration. Autrement dit, c'est au moment où nos auteurs respectifs, versent le plus entièrement dans l'agression verbale et dans la relation obscène de faits et de situations au demeurant insupportables (inceste, pornographie, eschatologie, torture ...), qu'on se rend compte que cette écriture prend sa source dans une imagination des plus débridées. Elle ne semble pas se préoccuper de la question du rapport au vrai, au réel.

Dans *L'insolation*, une position stratégique de « la folle du logis » informe sur l'importance que l'auteur accorde à cet aspect dans l'élaboration esthétique du texte. En effet, l'incipit du roman coïncide avec le fait que « *l'allusion à la plage la rendait folle. [...] Elle était vraiment folle et j'en étais tout à fait sûr, quoique je fusse très mal placé pour pouvoir en juger.* »⁴⁵² Il en est de même pour les indices clausulaires du roman, sous forme de soliloques :

Promenades dans le jardin. Se méfier de la fraîcheur et de l'amitié de mes compagnons. Odeur acide des troènes ouverts à l'exultation du soir...Voix pâteuses où traîne un reste d'insomnie...⁴⁵³

⁴⁴⁹ Chemain Roger, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 295.

⁴⁵⁰ Robbe-Grillet Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

⁴⁵¹ Butor Michel, « La réalité est en partie virtuelle ». Entretien avec Bernard Valette (2003), in Allemand Roger-Michel et Milat Christian (sous la direction de), *Le « Nouveau Roman » en questions 5. « Une « Nouvelle Autobiographie » ? »*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'icosatèque 20 », 2004, pp. 241-256.

⁴⁵² *L'insolation*, op. cit., p. 7.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 253.

S'agissant de l'incipit et de la clausule textuels, Italo Calvino écrit : « le début et la fin, même si nous pouvons les considérer comme symétriques sur un plan théorique, ne le sont pas au plan esthétique »⁴⁵⁴. Cependant, poursuit-il :

Étudier les zones de frontière de l'œuvre littéraire, c'est observer les modalités dans lesquelles l'opération littéraire comporte des réflexions qui vont au-delà de la littérature mais que seule la littérature peut exprimer.⁴⁵⁵

Par ailleurs, à cette fonction d'embrayeur et de clôture, s'ajoute celle non moins importante de contrôleur et de régulateur du récit, dans la mesure où les souvenirs atroces, les obsessions et autres idées noires ressassés ici et là dans le texte, n'en constituent pas moins les éléments et les matériaux qui permettent au récit de progresser et d'entrevoir une issue. Par conséquent, les pertes et autres troubles de la mémoire ou la folie annoncée du narrateur, n'entravent en rien la lisibilité, la compréhension et la progression du texte : ils rendent possible l'écriture :

Me voici devenu scribe venimeux, à vouloir briser l'étau du temps. En écrivant, l'extase me fait trembler, mais l'hallucination au lieu de diminuer ne fait qu'augmenter. [...] Écrire pourrait peut-être mettre fin à nos algarades.⁴⁵⁶

L'espace d'énonciation de l'écriture du délire, ou du virtuel, (c'est selon) domine et prend le pas dans *L'insolation*, sur tous les autres espaces d'énonciations auxquels l'auteur fait d'habitude référence. Le rapport de subordination, voire de dépendance entre le narrateur principal et « l'infirmière », Nadia, (rapport qui n'est pas sans rappeler la fameuse séance du divan chère à la psychanalyse freudienne; rapport qui n'est pas également sans rappeler le rituel de la confession chrétienne et enfin rapport qui, sous bien des égards, constitue une forme d'interrogatoire et de harcèlement) préfigure le rapport de supériorité et de surdétermination esthétiques de l'espace de narration virtuelle sur les autres formes de champs narratifs représentés dans l'univers romanesque de Rachid Boudjedra. La spécificité de l'espace du virtuel dans l'œuvre de Rachid Boudjedra provient du fait qu'il s'éloigne volontairement de l'imaginaire pour ancrer son expression dans le champ du langage. Ce faisant, il reprend à son compte l'avis selon lequel « l'énoncé n'est jamais le simple reflet ou l'expression de quelque chose existant avant lui, donné et tout prêt. Il crée toujours quelque chose qui n'a jamais été auparavant, qui est absolument nouveau et qui est non réitérable »⁴⁵⁷.

Dans de *Les 1001 années de la nostalgie*, la problématique de l'imaginaire se pose avec la même acuité. En effet, Rachid Boudjedra dissimule, sous le couvert agressif d'un soit-disant *Démantèlement*⁴⁵⁸ des archaïsmes et autres scléroses de la société traditionnelle algérienne, un profond « attachement à la terre parfois riche, parfois sèche et terreuse »⁴⁵⁹ de ses origines. Ce qui est attesté, dans l'œuvre entière, par une voix narrative intratextuelle, expression de « la folle du logis ». Cette voie narrative porte le pseudonyme « Djoha »,

⁴⁵⁴ Calvino Italo, « Commencer et finir », in *Défis aux labyrinthes*, Tome 2, Paris, Le Seuil, 2003, p. 118.

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 106.

⁴⁵⁶ *L'insolation*, op. cit., p. 23.

⁴⁵⁷ Mikhaïl Bakhtine *le principe dialogique*, op. cit., p. 80.

⁴⁵⁸ Boudjedra Rachid, *Le démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.

⁴⁵⁹ *L'insolation*, op. cit., p. 99.

si lourd de sens symbolique, mais aussi investi d'une esthétique que celui que Jean Paul Sartre donna à « *l'idiot de la famille* »⁴⁶⁰ :

Il m'exaspère, Djoha mon père, par tant d'obséquiosité. [...] Il a quand même du succès. Quand il arrive à l'hôpital chargé de livres, de chapelets et de citrons puant le poisson frais, il a l'air de débarquer d'une autre planète. [...] Une histoire de fou !⁴⁶¹

De ce fait, l'annonce du « *retour au référent* »⁴⁶² social dans la littérature maghrébine, si tant est qu'il l'ait jamais quitté, procède d'un euphémisme que rectifie l'ancrage à la « *culture et tradition populaires* » dans un espace imaginaire collectif dans lequel Rachid Boudjedra convoque « *l'image traditionnelle* »⁴⁶³. Cependant, la réactualisation de la figure de *contes et légendes* qu'incarne Djoha dans l'univers du roman, replace l'imaginaire du romancier algérien dans le champ du langage dès lors que le discours de ce personnage, qui cristallise au départ une violence et une marginalité, incarne une figure littéraire et philosophique. Si Rachid Boudjedra « *fait partie de ceux qui ont renoncé à représenter le réel et qui parviennent, par ce fait même, à en dire beaucoup* »⁴⁶⁴, c'est qu'il inscrit son écriture, et notamment l'écriture de son espace imaginaire, dans ce que Roland Barthes appelle une « *révolution permanente du langage* »⁴⁶⁵. En effet, dans aussi bien *L'insolation*, *La prise de Gibraltar* que *Les 1001 années de la nostalgie*, Rachid Boudjedra repositionne la métaphore moins dans sa fonction de représentation que dans celle d'un dispositif qui œuvre à l'émergence, à partir du langage, d'une littérarité⁴⁶⁶. En somme, « *...dans le lieu où elle s'accomplit, l'ici du texte, elle fait intervenir un ailleurs en s'appuyant sur tel de leurs points communs. La métaphore peut s'entendre ainsi, nous le savons, comme la rencontre de deux espaces, leur soudaine coïncidence partielle, quelque éloignés qu'ils fussent auparavant* »⁴⁶⁷.

Si les espaces imaginaires jouent un rôle fondamental dans l'organisation romanesque chez Rachid Boudjedra, ils le font sinon davantage du moins tout autant dans les textes de Sony Labou Tansi. L'invention virtuelle est poussée à son comble et occupe tout le champ narratif de ses romans au point que les lecteurs, africains ou issus d'une autre ère culturelle, sont perdus, étonnés. *La théorie littéraire* selon laquelle « *il n'y a pas de*

⁴⁶⁰ Sartre Jean-Paul, *L'idiot de la famille. La vie de Gustave Flaubert, de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁶¹ *L'insolation*, op. cit., pp. 78-81.

⁴⁶² Bonn Charles, « Le retour au référent », in *Algérie Littéraire/Action* du 7-8 janvier-février, Paris, Éditions Marsa, 1997, pp. 201-204.

⁴⁶³ Arnaud Jacqueline, « Culture et tradition populaires dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine », in *Itinéraires. Littératures et contacts de culture. Volume 1. L'écrit et l'oral*, Publication du Centre d'Études Francophones de l'Université de Paris XIII, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 102.

⁴⁶⁴ Ndiaye Christiane, « Une fine légende inscrite dans la poussière : Le déterreur de Khaïr-Eddine », in *Danses de la parole. Études sur les littératures africaine et antillaise*, Paris, Éditions Nouvelles du sud, 1996, p. 157. Une première version de cette étude a paru dans *Présence Francophone*, numéro 24, 1982, pp. 19-27.

⁴⁶⁵ Barthes Roland, *Leçon*, op. cit., p. 16 : « *Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature* ».

⁴⁶⁶ Friedrich Hugo, *The structure of modern poetry*, Evanston, Northwestern University Press, 1974, p. 165 : « *Modern poetry does not arouse metaphorical similarity : instead, it uses the metaphor to chop together things strive to pull apart.* »

⁴⁶⁷ Ricardou Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 91.

littérature que dans un contexte social, à l'intérieur d'une culture et d'un milieu »⁴⁶⁸ appliquée aux œuvres du romancier congolais, tend à devenir obsolète. En ce sens que l'histoire, la géographie et même l'univers africains y sont constamment métamorphosés. Par un travail d'esthétique sur l'imaginaire, le lieu de l'énonciation dont l'identification procède d'une exigence en ce qui concerne les littératures « *périphériques* » (si l'on en croit les théories littéraires postcoloniales), devient moins un élément d'identification qu'un enjeu et un projet narratifs et littéraires. Pour se rendre bien compte de l'idée que nous avançons ici, il faut imaginer un célèbre auteur français contemporain qui écrit des romans dont les personnages, des Français, possèdent des patronymes asiatiques et dont l'intrigue, bien que se déroulant dans les rues de France et de Navarre, fait état d'une géographie, d'un climat et d'une urbanisation propres à un pays d'Asie du sud-est, en proie aux tempêtes, autres inondations « tsunamiques », aux virus et autres épidémies infectieuses. C'est une démarche de ce type qu'adopte l'auteur des *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, en ce sens que l'onomastique et le cadre spatial du roman trompent en permanence « l'horizon d'attente » du lecteur et l'installent dans un « ailleurs » lointain, pour ne pas dire inexistant. Même si, par ailleurs, l'*Amour bilingue* entretenu dans une « *permutation permanente* »⁴⁶⁹ avec les langues espagnole et portugaise, du fait de la proximité du Congo avec l'enclave de Cabinda (ancienne colonie espagnole) et l'Angola (ancienne colonie portugaise), ramène Sony Labou Tansi à des rêveries moins solitaires⁴⁷⁰. Les personnages dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les yeux du volcan* ou *Le commencement des douleurs*, se prénomment Estina Bronzario, Lorsa Lopez, Pablo Cervante, Hoscara Hana ou Banos Maya. Les villes qui servent d'espace narratif baignent moins dans un environnement africain que dans un *tropisme* méridional préfiguré par les consonances latines : Darmellia, Valencia, Nertez Coma... (la liste n'est pas exhaustive). Pour Lawson-Ananissoh, il s'agit d'une tendance lourde chez Sony Labou Tansi à « *la systématisation des consonances hispaniques ou latino-américaines* »⁴⁷¹. Avec cette propension quasi irrépréhensible à la latinisation de l'écriture chez Sony Labou Tansi, se posent avec force les questions de localisation et de délocalisation littéraires et linguistiques. Ainsi, ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent « *déterritorialisation* »⁴⁷², c'est-à-dire le fait qu'une littérature assez mal connue, donc « *mineure* », utilise la langue d'une autre littérature, consacrée et prestigieuse, afin d'accéder à une reconnaissance littéraire, devient une notion doublement présente dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi. En effet, s'il écrit en français, son inspiration relève davantage de la langue de Cervantès. Un texte d'Émile Zola ou d'André Malraux renvoie toujours à des groupes sociaux ou révolutionnaires, un texte de Marcel Pagnol à la France méridionale, quand un texte de Tchekhov ou Soljenitsyne ramène aux dures réalités sociales et politiques russes. Mais le réel, dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, devient difficilement saisissable dès lors qu'il se dissout dans un imaginaire sans restriction. Cependant, s'il existe ce souci du romancier congolais de vouloir toujours placer son écriture au-delà du réel, son hispanisme révélé se justifie dans ce qu'il estime être « *un voisinage*

⁴⁶⁸ Welleck René et Warren Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 143.

⁴⁶⁹ Khatibi Abdelkébir, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 27.

⁴⁷⁰ C'est l'avis défendu par Mbanga Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, Systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 120.

⁴⁷¹ *Le roman nouveau en Afrique Francophone*, op. cit., p. 348.

⁴⁷² *Kafka, pour une littérature mineure*, op. cit., p. 29 : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est que de toute façon la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. »

au niveau du paysage mental et psychologique »⁴⁷³ avec les écrivains sud-américains dont Gabriel Garcia Marquez. Il avoue, d'ailleurs, une profonde admiration pour ce dernier :

J'ai acheté L'automne du patriarche. J'ai lu ça en deux jours. C'est fantastique ce con de Garcia Marquez. J'ai lu aussi Borges : Les fictions et L'aleph. Un jour, il faut qu'on écrive comme nos bons cons-là. Je crois qu'à part l'érudition de Borges, Marquez est devant, quand on lit on se dit, ça je ne savais pas et puis ça je vais vérifier. Et il a la magie des mots.⁴⁷⁴

Ce que, du reste, l'universitaire, Daniel Henri Pageaux, confirme en écrivant que :

Il nous semble que c'est la révélation de L'automne du patriarche qui a déclenché l'écriture torrentielle de La vie et demie, et que Cent ans de solitude a été utilisé comme soubassement romanesque pour certains aspects ou certains thèmes propres à l'organisation romanesque voulue par le jeune auteur congolais (...). Sony Labou Tansi a trouvé dans Marquez un maître du style (prolifération verbale, style hyperbolique), mais aussi un maître du fantastique qui montre comment s'établit complètement la frontière entre le réel et le merveilleux, même si ce dernier a pour nom cauchemar.⁴⁷⁵

Cependant, même si l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi « n'a pas d'autre avenir que celui que l'art lui esquisse »⁴⁷⁶, elle s'inspire également de l'imaginaire, de la culture et du passé africains auxquels, d'après ce que Léopold Sédar Senghor appelle « l'âme nègre », aucun écrivain ou artiste noirs ne peut se soustraire. Dans *Les yeux de volcan*, cet imaginaire est réactualisé dans une mise en scène du monde invisible et de l'au-delà. En effet, des personnages morts ressuscitent, dialoguent avec des personnages vivants, non sans régler, parfois, quelques contentieux avec ces derniers. L'idée du « revenant », qu'on appelle aussi « fantôme », et sur laquelle on émet les plus grandes réserves dans d'autres ères culturelles, est ancrée, en Afrique, dans une croyance très forte⁴⁷⁷.

Également, les pratiques occultes (par exemple les mauvais sorts jetés) qui bravent toutes les lois de la logique et de la rationalité, sont également contenues dans l'imaginaire de Sony Labou Tansi. Pour preuve, dans la quasi totalité de ses œuvres romanesques, surviennent des scènes de violence et de cruauté dont la relation factuelle et la description méthodologique repoussent encore plus loin les frontières du réalisme le plus balzacien. De sorte qu'on peut associer cette caractéristique de l'imaginaire « sonyen » au commentaire de Gaston Bachelard citant le poète-peintre William Blake :

« L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine. » On se convaincra plus facilement de la vérité de cette maxime si l'on étudie (...) l'imagination

⁴⁷³ Labou Tansi Sony, « Décret d'impatience et de rouge », in *Initiation aux littératures francophones, Actes du Colloque de l'Université de Nice-Sophia Antipolis*, 20-22 décembre 1990, p. 175.

⁴⁷⁴ Bemba Sylvain, « Fragments de lettres à un ami », in *Équateur*, n° 1, octobre 1986, pp. 26-28.

⁴⁷⁵ Pageaux Daniel Henri, « Garcia Marquez en français : de la traduction au modèle », in *Lendemain*, n° 27, Berlin, 1982, pp. 45-52.

⁴⁷⁶ Brodsky Iossip, « Discours de Stockholm, 1987 », in *Libération* du 9 février 1987, p. 42.

⁴⁷⁷ Thomas Louis Vincent et Luneau René, *La terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan, 1980, ou Turnbull Colin, *L'africain désemparé*, Paris, Le Seuil, 1965.

***littéraire, l'imagination parlée, celle qui, tenant au langage, forme le tissu
temporel de la spiritualité, et qui par conséquent se dégage de la réalité.***⁴⁷⁸

Mais, si « *imaginer, c'est hausser le réel d'un ton* »⁴⁷⁹, ce qui frappe, paradoxalement, c'est surtout la dimension irréelle de ces scènes de violence. Tout se passe comme si ces dernières, parce que trop horribles et trop insoutenables, dépassaient les cadres de la présentation, pour flotter dans une sorte de *no man's land* de la narration. Finalement, ce qui fonde la spécificité de l'esthétique d'une telle violence, chez Sony Labou Tansi, c'est la victoire de l'esprit sur le corps, la suprématie des mots sur les coups. Narrer de cette manière l'inénarrable, revient pour le romancier congolais, à consacrer doublement et définitivement la littérature. D'une part, il trouve, à partir d'une sémiologie propre, une voix/voie expressive qui rend compte de l'insupportable violence. D'autre part, il donne à ce mode d'expression une fin justifiée par le sens de la condition humaine. Xavier Garnier abonde dans le même sens lorsqu'il analyse la dimension magique de l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi. De sorte qu'on peut dire, à sa suite, que l'œuvre de ce romancier « *part d'une opposition très forte entre deux séries : celle des choses, des corps, de la « viande », c'est la série de l'Enfer qui correspond au monde réel de la dictature et de la répression ; celle des mots, de l'immatériel, des spectres, la série pure de la résistance héroïque. Mais ce clivage entre un État honteux et un État de droit, entre la perte du sens par la chair et le regain du sens par l'idéal, n'est qu'un point de départ, et nous passerions à côté de la richesse de ce roman en y voyant un roman à thèse* »⁴⁸⁰. L'auteur de *La magie dans le roman africain*, poursuit en déclarant que la question de l'espace virtuel en général, et de l'univers magique en particulier, dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, constitue, en ce qu'elle tente « *d'ériger le laid en catégorie esthétique* »⁴⁸¹, « *un combat de type nouveau, terriblement subversif...* »⁴⁸².

En définitive, l'espace de l'imaginaire porte les empreintes d'une vision décalée et déformée de la réalité. C'est que l'écriture de la violence met très souvent en scène des situations et des personnages baignant dans l'accablement et la tourmente. Cependant, pour être nées dans un espace géographique et historique dans lequel la littérature en général et le roman en particulier, procèdent moins d'une fantaisie que d'une urgence⁴⁸³, ces œuvres, même si elles empruntent les chemins tortueux de l'imaginaire, n'en sont pas moins, avant tout, une écriture de la violence dans son aspect le plus direct et le plus immédiat. C'est-à-dire une agression physique sur le corps.

2.4. Texte du corps et corps du texte : L'enfermement

Selon Charles Bonn, l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra participe sans doute de « *la dénonciation la plus directe de la situation de la femme qu'ait connue jusqu'ici la littérature*

⁴⁷⁸ Bachelard Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, pp. 7-8.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 98.

⁴⁸⁰ Garnier Xavier, « Sony Labou Tansi ou les enjeux politiques de l'univers magique », in *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999, p. 149.

⁴⁸¹ Melone Thomas, « La critique littéraire et les problèmes du langage. » in *Présence Africaine*, n° 73, 1^{er} trimestre 1970, p.42.

⁴⁸² *La magie dans le roman africain*, op. cit., p. 146.

⁴⁸³ Cette notion de littérature d'urgence a, semble-t-il, pris naissance en Amérique Latine. La paternité de cette expression reviendrait à Carlos Fuentes qui, dans un article intitulé « Littérature d'urgence », écrit notamment : « *Contre l'apparente fatalité de ce faux destin (...), l'écrivain latino-américain écrit, pressé par l'urgence (...) pour que reste donnée la possibilité d'une autre histoire où ce qui advient serait nécessaire mais pas pour autant fatal* », in *Le Magazine Littéraire* n° 151-152, 1979, pp. 12-15.

romanesque algérienne »⁴⁸⁴. La question de la situation de la femme maghrébine reste une épine dorsale dans les rapports Maghreb-Occident, en ce sens que la critique de ce dernier qui procède d'un regard extérieur, parfois biaisé, rencontre le réflexe réactionnaire du premier. Dès lors, *Les 1001 années de la nostalgie*, qui n'est pas certes le roman le plus féministe du romancier algérien⁴⁸⁵, peut présenter une vision de la femme plus en phase avec la réalité. Même si y demeure une subjectivité dans la mesure où c'est, avant tout, une œuvre de fiction. Par conséquent, dans les romans de Rachid Boudjedra, cette « dénonciation (...) directe de la situation de la femme », s'opère selon ce que Marc Gontard appelle le « moi-ichtyosaure »⁴⁸⁶ de cette dernière. C'est-à-dire évoquer ce qui, fondamentalement, marque la différence entre homme et femme. Ce qui constitue un territoire de mystère et d'énigme, sujet de célébration à la manière d'un James Joyce⁴⁸⁷ et de bacchanales, mais aussi de ségrégation et d'ostracisme primaires. Il s'agit évidemment du corps, notamment de celui de la femme maghrébine dont Jean Déjeux pense qu'il est l'instrument par excellence du langage, en ce sens qu'« une idée vivante ne peut être dite que par quelqu'un de vivant, et donc quelqu'un qui a un corps »⁴⁸⁸.

Également, Jamel-Eddine Bencheikh⁴⁸⁹, dans une analyse des *Mille et une nuits*, plus précisément de l'héroïne, Shéhérazade, dont la narratrice de *La pluie* de Rachid Boudjedra apparaît comme une identification et un prolongement, montre comment cette œuvre, au-delà des enjeux de culture et de civilisation qu'elle cristallise, participe d'une prise de pouvoir et d'une libération de la femme par la parole et le langage. Malika Mokeddem, dans un célèbre slogan, circonscrit ce que Julia Kristeva appelle « la révolution du langage »⁴⁹⁰ par rapport à la problématique de l'enfermement, de la domination et de toute forme de violence exercée sur ses concitoyennes : « Eux, ils ont des mitraillettes, nous, on a des mots »⁴⁹¹.

Dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, le corps est omniprésent à tous les niveaux d'énonciation du récit par le biais d'un champ lexical complet (tête, bras, fesses, jambes, seins, pénis, vagin...) et par une insistance du discours sur l'anatomie de la femme. Ce qui provoque, comme conséquence esthétique, une certaine invasion de l'espace d'énonciation du corps sur les autres espaces narratifs. En effet, tout se passe, dans *Les 1001 années de la nostalgie*, comme si les rapports entre les protagonistes restaient exclusivement régis par une dimension physique et charnelle. C'est sans doute une persistance du motif de séduction originellement inscrit dans le texte fondateur des *Mille et une nuits* duquel s'inspire le roman de Rachid Boudjedra. Cependant, au-delà du

⁴⁸⁴ Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 238.

⁴⁸⁵ *La pluie*, op. cit., est le roman, sans doute, le plus féministe de R. Boudjedra, du fait, notamment, de la présence d'une narratrice principale.

⁴⁸⁶ Gontard Marc, « Désir et subjectivité dans *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar », in *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 152 : Un « moi-ichtyosaure » est « un moi dominé par l'instinct et la sensorialité ».

⁴⁸⁷ « C'est la femme qui a la beauté du reste c'est connu », Joyce James, *Ulysse*, Traduit par A. Morel, S. Gilbert, V. Larbaud et l'auteur, Paris, Gallimard, 1948, p. 678.

⁴⁸⁸ Déjeux Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

⁴⁸⁹ Bencheikh Jamel-Eddine, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1988.

⁴⁹⁰ Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1974.

⁴⁹¹ Mokeddem Malika, « Entretien avec Melissa Marcus », in *Algérie Littérature/Action*, n° 22-23, juin-septembre 1998, pp. 215-226.

désir d'ancrer sa modernité dans ce que Charles Bonn désigne comme « *une affirmation du local* »⁴⁹², la surdétermination de la représentation physique et corporelle, dans son aspect charnel et sexuel, moins affectif ou sensuel que mécanique et dépressif, révèle un malaise dans le langage que l'écriture du corps tente de dénouer. Ce dernier devient dès lors l'unique manière d'aller vers l'autre, de communiquer et surtout de faire remonter en surface une sorte de conscience douloureuse inscrite en continu dans le roman.

Plus que le corps dans sa totalité, c'est principalement du sexe que Rachid Boudjedra traite dans son dessein de montrer l'enfermement dont les femmes sont victimes. Le romancier algérien adhère, sans doute, à la théorie de Michel Foucault selon laquelle la sexualité est un champ de bataille, un espace de négociation entre pouvoir et domination. D'une certaine manière, c'est parce que les femmes, dans le premier roman de Rachid Boudjedra, *La répudiation* en l'occurrence, avaient cédé du terrain dans l'espace de la sexualité (la léthargie, l'absence d'initiative sexuelle, la soumission, l'attente du mâle et la passivité caractérisent leur sexualité dans cette œuvre) qu'elles ont perdu, par la même occasion, l'usage du langage symbolisé par le goitre de la mère, abandonnant ainsi leur droit à la parole, bref leur droit d'exister. Ce constat nous semble d'autant plus vrai que la libération du discours féminin, dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, s'accompagne d'une certaine affirmation et d'un certain pouvoir sexuel que cristallise le personnage de Messaouda dans *Les 1001 années de la nostalgie* :

Chaque fois qu'elle se fâchait, elle claquait les bretelles de son gigantesque soutien-gorge dont le bruit faisait s'envoler tous les oiseaux de la place et d'ailleurs. À chaque attentat, le Gouverneur arrêtaient une centaine d'otages qu'il gardait sous la main... Le soir même une gigantesque rafle fut organisée et la population entière fut arrêtée. C'est à ce moment que Messaouda exaspérée (...) mit son plus solide soutien-gorge, s'habilla très élégamment (...). Le soir même les otages furent libérés.⁴⁹³

Ce qu'il est significatif de noter dans la deuxième citation, c'est l'étonnant retournement de sens symbolique qu'opère Rachid Boudjedra par rapport à la perception de l'image de la femme dans un Maghreb très imprégné de sa culture laïque et religieuse. En effet, le cloisonnement et la limitation de l'espace vital de la femme remonterait à Ève qui mit l'humanité en danger pour avoir pris trop de liberté dans les jardins du Paradis, si l'on en croit Jamel-Eddine Bencheikh⁴⁹⁴. C'est pour éviter que de tels excès ne se reproduisent, c'est-à-dire pour empêcher qu'à nouveau « *le sexe féminin menace l'ordre public* »⁴⁹⁵, que la femme est soumise au silence et à l'obéissance. Qu'elle reste emmurée à l'intérieur des maisons et des harems. Que fait Rachid Boudjedra du subconscient et de l'imagerie culturels et religieux du Maghreb ? Il les balaie d'un revers de la main, non sans un certain savoir-faire littéraire. Avec Messaouda, c'est la femme qui libère l'homme et qui incarne un idéal d'humanisme, de liberté et de justice. La modernité d'une telle conception réside dans la capacité de retournement d'une image très arrêtée et très péjorative de la femme en une situation valorisante, inscrite, sans coup férir, dans l'ordre du langage. Sans que « *le lecteur*

⁴⁹² Bonn Charles, « L'émergence du roman algérien actuel, entre affirmation du local et modernité citadine délocalisée. », www.limag.com. BONN, Charles, et la CICLIM. *Littératures du Maghreb*. Lyon, CICLIM / Université Lyon 2.

⁴⁹³ *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979, p. 37 et pp. 309-310.

⁴⁹⁴ Bencheikh Jamel-Eddine, « Les contes des mille et une nuits : culture savante et culture de l'imaginaire », in *Cahier d'Études Maghrébines*, Université de Köln, n° 15, 2001, pp. 63-72.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 64.

entété », hostile et machiste ne puisse se rendre compte de la subversion qui se déroule sous ses yeux. Subversion à laquelle, d'ailleurs, il collabore d'une certaine manière.

De même, le discours du personnage de Lalla Fatma, dans *La vie quotidienne en Algérie*, acquiert plus de présence et d'épaisseur narratives à partir du moment où elle parvient à isoler sexuellement son mari. Même si elle est aidée, en cela, par son statut de mère qui change fondamentalement les données du problème. En effet, « *c'est la mère, conservatrice et transmetteuse de la Loi, qui est le Véritable pivot de la famille (...)* »⁴⁹⁶. C'est un avis, également partagé par Camille Lacoste-Dujardin, selon lequel la reconnaissance de la femme au Maghreb ne s'acquiert qu'au prix de l'enfantement⁴⁹⁷.

L'écriture spatiale de l'enfermement, notamment des femmes, fonctionne dans le roman « boudjedrien », sous le signe d'un « *drame de la géométrie intime* ». En effet, les personnages féminins, pour se libérer de l'étau carcéral et oppressif de l'espace dans lequel veulent les confiner les pères, les maris et la société, doivent affronter un certain nombre d'espaces hostiles que représentent le lit marital, la chambre conjugale, la maison familiale, la surveillance des frères et le regard épieur de l'extérieur, c'est-à-dire la ville avec sa foule et ses casbahs. C'est là une construction textuelle en forme d'entonnoir qui informe sur l'avenir sombre et les perspectives lointaines d'une chronique non annoncée du changement du statut de la femme maghrébine. Si cette dernière ne se prend pas en main, ne s'inscrit pas dans une dynamique de refus et, finalement, ne conteste pas le monopole du discours masculin. Cette organisation de l'espace textuel des œuvres romanesques de Rachid Boudjedra, révèle également l'économie d'une écriture reposant sur l'effacement progressif des formes « réalistes » de l'énonciation du corps. Comment ne pas voir, par ailleurs, dans cette construction textuelle de l'espace d'enfermement, un modèle du Labyrinthe grec et en toutes les héroïnes romanesques de Rachid Boudjedra, une incarnation de la figure d'Ariane ? Ce qui installe, définitivement, son œuvre dans la dramatisation quasi rituelle de la violence dans tous les espaces d'énonciation.

Ainsi, le traitement du corps dans l'œuvre du romancier algérien, participe moins de la description d'un espace de coercition que de la mise en texte littéraire de ce dernier. Aussi la caractérisation définitive de cette écriture du corps, dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra est-elle identique à celle que livre Wafa Bsaïs Ourari, à propos de *Le livre du sang* d'Abdelkébir Khatibi. En effet, elle écrit :

Tel qu'il est mis en scène par la fiction (...), le corps est un espace à lire. Tel un livre, il constitue un texte subjectif sur lequel se condense un système de significations parallèles au système de sens que le texte déploie en tant qu'écriture.⁴⁹⁸

Peut-on en dire autant du texte romanesque de Sony Labou Tansi ?

La problématique du corps en général et de son enfermement en particulier, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les yeux du volcan* et *Le commencement des douleurs*, reste essentielle. Cela, ne serait-ce qu'au regard de son inscription implicite et non moins

⁴⁹⁶ Bendahman Hossain, *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb*, Paris, Éditions La Pensée Universelle, 1984, p. 81.

⁴⁹⁷ Lacoste-Dujardin Camille, *Des mères contre des femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, Éditions La Découverte, 1986, p. 85.

⁴⁹⁸ Ourari Wafa Bsaïs, « *Le corps prétexte, le corps texte et le corps sexe dans l'œuvre de Abdelkébir Khatibi* », in *Ourari Wafa Bsaïs (textes réunis par), Subjectivité et corps dans les littératures de langue française, Publications de L'Université Paul-Valéry- Montpellier III, 2006, pp. 115-116.*

métaphorique dans les titres respectifs de ces œuvres romanesques. Ces dernières, comme celle qui les précède, *L'état honteux*, en l'occurrence, où l'histoire d'un dictateur africain « *venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant* »⁴⁹⁹, reprennent comme celui d'un ralliement, le cri qui sortait déjà de la bouche de la première héroïne romanesque de Sony Labou Tansi : « *Ils m'ont mis là-dedans un corps et demie* »⁵⁰⁰. La puissance de productivité et d'efficacité, dans le champ de la communication et du langage, découle du fait que « le cri du corps », chez Sony Labou Tansi, associe en permanence signe et sens. C'est le cas, par exemple, de la relation d'un objet matériel (le corps) et d'une opération arithmétique (et demie). Cette addition du corps, donc de la matière, et des mathématiques, annonce sinon une surmultiplication du moins une surdétermination morbides de la représentation du corps dans l'œuvre. Cependant, pour mieux se rendre compte de l'importance de la notion de corps dans cette œuvre, il convient de rappeler que les œuvres romanesques de Sony Labou Tansi abordent, essentiellement, la question de la représentation littéraire du pouvoir tyrannique et de la dictature étatique selon une métaphore de l'ogre, associée à un jeu macabre de carnaval loufoque, fait de bouffonneries, de beuveries et d'orgies qui dégénèrent. L'auteur y décrit un espace d'oppression à travers la vision d'un continent et d'une société où le droit et la justice sont substitués par le règne de la cruauté et de la barbarie. Ces dernières sont traduites par une mise en scène où le langage, suivant le concept de « *l'inouïversel* »⁵⁰¹, rend compte de la violence quotidienne.

Dès lors, se pose la question de savoir à qui profite l'enfermement sous-jacent à cette écriture violente du corps ? Autrement dit, les femmes en sont-elles, encore et toujours, les victimes expiatoires ? Contre toute attente, Sony Labou Tansi déjoue l'horizon d'attente de son lecteur en créant un motif de subversion basé sur un renversement des valeurs et un inversement des rôles. D'une part, l'homme devient une espèce menacée, un être fragile, bourré de complexes et de mauvaise foi, qui refuse la modernité qu'il associe à une régression « *depuis que dans cette ville les femmes s'amuse à devenir des hommes (c'est la faute aux Blancs ; ils sont venus tout mélanger)* »⁵⁰². D'autre part, l'image de la femme se transforme. Elle devient la vraie détentrice de pouvoir à travers, notamment, une surdétermination sémantique des luttes féministes à laquelle Sony Labou Tansi réserve un espace d'énonciation concurrentiel à celui du narrateur. En même temps qu'il propulse les personnages féminins au devant de la scène :

- Ils m'ont chargé de vous dire, madame, que vous continuerez à être le maire de notre nouvelle capitale. Laissez-moi vous félicitez de tout mon cœur, de tout mon... - Circulez, monsieur, lui avait répondu Estina Bronzario. Je ne suis pas votre poubelle : née dans l'honneur, je mourrai dans l'honneur.⁵⁰³

Naturellement, serait-on tenté de dire, c'est par le biais de son corps que la femme parle au monde et aborde ainsi l'espace du texte selon une perspective langagière qu'on peut qualifier de moderne, tout au moins de subversif :

⁴⁹⁹ *L'état honteux*, op. cit., p. 7.

⁵⁰⁰ *La vie et demie*, op. cit., p. 22.

⁵⁰¹ Gauvin Lise, « L'inouïversel, Jean Pierre Verheggen », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 163. Lise Gauvin reprend le néologisme du poète belge.

⁵⁰² *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 28.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 16.

Hoscar Hana, je vous aime, pleurait la petite Banos Maya. Entendez cela par n'importe quelles oreilles. Voyez cela de n'importe quels yeux. Touchez le creux que cet amour fait à mon âme. Touchez le vertige qui efface ma bouche. Hoscar Hana, c'est pour vous que mon corps a mûri. Amant, mon émotion et ma punition, je vous en prie, parlez ! Moi, baptisée au feu de votre salive, me voici vaincue mais fière. Touchez la femme que mon corps vous apporte. Ne me tuez pas. Ne me tuez plus.⁵⁰⁴

Nés, alternativement, d'une volonté de fonder une cité heureuse et d'un discours sur l'égalité et la justice, la séduction et le langage⁵⁰⁵ s'invitent mutuellement en tant que lieu esthétique. Celui-ci fonde une subversion à partir d'une « *géométrie intime* », mais surtout d'une géométrie dangereuse. Dans la mesure où le corps féminin, par ses formes, ses courbes, ses rondeurs, ses lignes et ses cavités, constitue pour l'homme une *terra incognita* que Sarah Kofman appelle « *l'énigme* »⁵⁰⁶. Ce mélange de séduction et de danger que cristallise le corps féminin, fonde un érotisme, moins par surcroît que par consubstantialité⁵⁰⁷ :

Corps majuscule, inscrit au milieu d'une paix nouvelle (...). Les hanches sereines, barbares, puissantes, lâchées comme une armée dans la rigueur intenable d'une complète rondeur. Ventre semé d'un cordon de poils hirsutes qui léchaient le nœud du nombril. Alléando Calero avait toujours donné l'impression d'être une sculpture dans un corps de femme. A cause de l'impétuosité de ses traits. A cause surtout de l'étonnante harmonie qui ceinturait son corps et creusait ses lignes. (...) on l'avait toujours appelée : Calero-Plénitude.⁵⁰⁸

L'érotisme fait ancrer davantage les romans de Sony Labou Tansi dans la recherche d'un esthétisme moderne. En effet, contrairement à la poésie négro-africaine qui, dès ses débuts, suggérait, dans sa thématique, des relents érotiques comme la fameuse *Femme nue, femme noire*⁵⁰⁹ de Léopold Sédar Senghor, l'érotisme dans le roman négro-africain entend « *suivre un projet romanesque déterminé et neuf* »⁵¹⁰. Aussi s'inscrit-il dans un formalisme littéraire.

L'image de la femme castratrice, « *détentrice du droit de jouissance* »⁵¹¹, qu'on retrouve dans les textes de Rachid Boudjedra que nous avons évoqués et dans d'autres textes de la littérature maghrébine, réapparaît dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. En effet, différents personnages féminins, à travers ce que Morten Nojgaard appelle « *le jeu*

⁵⁰⁴ *Le commencement des douleurs, op. cit., pp. 70-71.*

⁵⁰⁵ Chebel Malek, *Le livre de la séduction suivi de dix aphorismes sur l'amour*, Paris, Éditions Payot, 1988.

⁵⁰⁶ Kofman Sarah, *L'énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*, Paris, Éditions Galilée, 1980.

⁵⁰⁷ Khatibi Abdelkébir, *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974, p.85. Il écrit notamment : « *L'homme écrit comme il laboure ; ce geste fonde son érotique.* »

⁵⁰⁸ *Les yeux du volcan, op. cit., p. 110.*

⁵⁰⁹ Senghor Léopold Sédar, « *Femme nue, femme noire* », in *Chants d'ombres*, Paris, Le Seuil, 1945. Voici le deuxième couplet : « *Femme nue, femme obscure* Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique ma bouche Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée ».

⁵¹⁰ *Nouvelles écritures africaines, op. cit., p. 36.*

⁵¹¹ Green André, « *Sur la mère phallique* », in *Revue Française de Psychanalyse*, janvier 1968, p. 23.

sauvage des instincts »⁵¹², y brandissent l'arme du sexe pour mieux museler, voire perdre les personnages masculins. Ainsi en est-il, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, de la « grève du sexe » que « *Fartamio Andra fixa à treize lunes le temps pendant lequel toutes allaient se passer d'ouvrir leurs pagnes à un homme.* »⁵¹³

Savoir dire non, c'est-à-dire refuser de répondre au dialogue initié par l'autre, et par conséquent empêcher le discours, introduit une idée de confiscation du langage. Ceci, pour les personnages féminins des romans de Sony Labou Tansi, demeure le moyen le plus sûr pour ne pas retourner sous le joug masculin :

Les trois mois après la décision des femmes, Estando Douma avait reçu neuf cent treize mille commandes de sa machine à baiser et embauché sept cent quinze travailleurs (...).⁵¹⁴

Tout se passe, dans ce roman, comme si l'enfermement procédait d'une fatalité. Cela, si on en juge par le jeu textuel d'opposition systématique entre hommes et femmes. En effet, le besoin des premiers se heurte au refus des secondes. Un peu comme si Sony Labou Tansi, par le biais de sa technique littéraire favorite, consistant à croiser un objet vivant et un objet non vivant, les mots et chiffres, le concret et l'abstrait, entendait montrer, à la suite de Claude Lévi-Strauss, que le couple homme-femme est « *une rencontre dramatique* »⁵¹⁵. Pour ainsi dire, dans l'œuvre du romancier congolais, l'enfermement du corps, notamment celui de la femme, s'intègre dans une dynamique esthétique d'un espace marqué par la violence. Xavier Garnier en saisit l'approche en ces termes :

Sony Labou Tansi reprend des figures traditionnellement négatives de la femme (...) pour les renverser, leur donner une charge positive et en faire les principes d'une Révolution nouvelle.⁵¹⁶

En somme, dans la représentation de la violence, Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi élaborent des stratégies narratives qui « *dynamisent et dialectisent* »⁵¹⁷ l'espace. La modernité qui en découle, se situe, d'abord, autour de la fusion unitaire du temps et de l'espace. Celle-ci est calquée sur le modèle bakhtinien du chronotope. Mais, elle reste également pensée en fonction d'un univers africain qui même travesti, n'en n'est pas moins perceptible. Ensuite, est sifflée, par la conjonction d'une nuance dans le langage et d'une inflation dans le discours romanesque, la fin des oppositions spatiales qui, au même titre qu'une certaine écriture ethnographique, correspond à une recherche balbutiante d'une scénographie spatiale des littératures africaines. La confrontation des particularismes des espaces et la comparaison nostalgique des époques sont moins remises en cause que leur répétition systématique. Une telle *Porte étroite* ne résiste pas au désir de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi de rompre le conservatisme qui maintient le roman africain dans la tentation permanente au réalisme et au référent empreints de dolorisme. Quand bien même *La violence du texte* y agit en tant que métonymie d'un *Règne de barbarie*. Aussi, pour ne pas signer ce qui constituerait un échec de l'imagination dans un domaine, celui du roman,

⁵¹² Nojgaard Morten, « La moralisation de la fable : d'Esopé à Romulus », in Adrados Fr. R. (huit exposés préparés par) et Reverdin Olivier (présidés par), *La fable*, Genève, Éditions Vandœuvres, 1983, p. 226.

⁵¹³ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 43.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁵ *Tristes tropiques*, op. cit., p. 561.

⁵¹⁶ *La magie dans le roman africain*, op. cit., p. 157.

⁵¹⁷ Mitterand Henri, « Chronotopes romanesques : Germinal », in *Poétique*, Numéro 81, Février 1990, p. 89.

défini essentiellement en tant qu'espace d'invention, désinvestissent-ils, progressivement, l'horizon d'attente du « *roman des origines* », au profit d'un non lieu et d'un non espace, paradoxalement lieu et espace à « *l'origine du roman* » : la fiction, l'imaginaire. L'expression « *pure fiction* » ne désigne-t-elle pas l'inaltérabilité de ce sans quoi le roman n'est pas ? Avec l'érection d'un ultime espace narratif, en l'occurrence l'espace de l'enfermement, compromis entre « réel » et « fiction » dans un espace médian, conceptualisé selon un texte du corps dont l'agression, les coups et blessures portés sur le genre masculin, le harcèlement moral et sexuel, les agressions physiques et morales et la réduction de sa géométrie imposés au sujet féminin, résonnent dans le corps du texte et par conséquent dans le champ du langage. Cependant, reste en suspens la question des limites de l'originalité, surtout par rapport à un sujet aussi problématique que celui de la violence. Autrement dit, ne relève-t-il pas d'un anachronisme que de vouloir, dans une perspective narrative et poétique, associer l'humour à la violence ?

Chapitre III : Un modèle d'écriture moderne deviolence : L'humour

L'un des paradoxes majeurs de la littérature maghrébine d'expression française réside sinon dans l'absence, du moins dans la rareté de l'humour. Paradoxe d'une part, parce que la société maghrébine « [...] aime émailler son discours de dictons, proverbes, citations, vérités éternelles »⁵¹⁸ associés aux traits d'humour, de calembours et autres jeux de mots amusants. Bref, une société où « les discours s'entremêlaient », où « le sacré était sujet à moqueries sans cesser d'être sacré » et où « le rire se mêlait aux actions de grâce »⁵¹⁹. Paradoxe d'autre part, en ce que la littérature maghrébine, terrain de combat, n'a pas suffisamment utilisé l'arme humoristique ni au plan de la thématique ni au plan de l'esthétique alors que « la technique du rire (...) constitue le chemin le plus court pour le dénigrement et la contestation »⁵²⁰. L'idée selon laquelle le roman, « forme canonique par excellence »⁵²¹ de la littérature maghrébine manquerait d'inspiration ironique reste partagée par bon nombre de critiques dont Abdelkébir Khatibi qui écrit :

Habituellement, le roman maghrébin étonne par son sérieux et sa manière tendue de raconter et de dire. L'ironie et l'humour ne sont jamais exploités en tant que tels : ils existent souvent par surcroît.⁵²²

Jacqueline Arnaud trouve les raisons du manque d'humour et d'ironie de la littérature maghrébine dans le fait qu'ils « *apparaissent encore subversifs dans le (...) Maghreb* ». Elle fonde son opinion sur le sort réservé à Kateb Yacine du fait de son humour dérangeant :

⁵¹⁸ Merad Ghani, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Oswald, 1976, pp. 139-140.

⁵¹⁹ Goytisolo Juan, « Un espace magique de sociabilité. Jemaa-el-fna, Patrimoine oral de l'humanité », in *Cahier d'Études maghrébines* n° 15, Université de Köln, 2001, p. 31.

⁵²⁰ Laqabi Saïd, *L'ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*. Thèse de doctorat 3^e cycle sous la direction de Charles Bonn, Université de Paris 13, 1996, p. 260.

⁵²¹ *Le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 8.

⁵²² Khatibi Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, SMER, Réédition Rabat, SMER, 1979, pp. 69-70.

Kateb Yacine demeure indésirable au Maroc, qu'il fut jadis expulsé de Tunisie, que l'Algérie dont il a pu choisir de s'éloigner « provisoirement » a malsupporté de l'entendre narguer les « Beni Kawed », les brebis majoritaires et enturbannées (...) au point de censurer un titre de Jeune Afrique^{523 524}.

Contrairement à leurs homologues maghrébins, l'urgence et la gravité du contexte historique et social n'ont jamais pris le pas sur l'envie des écrivains négro-africains de s'exprimer certes dans un discours empreint d'une « *surdétermination idéologique* » mais non moins ironique. « *Surdétermination idéologique* » en ce sens que d'une part, c'est là une manière d'écrire dirigée, notamment pendant la période coloniale, contre l'administration et les missionnaires religieux. *Une vie de boy*⁵²⁵ et *Le vieux nègre et la médaille*⁵²⁶ de Ferdinand Oyono, *Ville cruelle*⁵²⁷ d'Eza Boto et *Le pauvre Christ de Bomba*⁵²⁸ de Mongo Beti, de par l'intérêt critique et littéraire qu'elles continuent de susciter encore, en constituent les illustrations les plus pertinentes. D'autre part, cette écriture dénonce après les indépendances, le despotisme, la corruption, le népotisme et la confiscation des libertés après les années de lutte. *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem, *Le pleurer-rire* d'Henri Lopès et/ou *La carte d'identité*⁵²⁹ de Jean-Marie Adiaffi, sous un mode humoristique, informent sur « *les symboles pernicioseux d'un pouvoir d'origine nettement pathologique, naïvement et surtout monstrueusement égocentrique* »⁵³⁰.

Ainsi, bien qu'il soit employé selon des modalités différentes, l'humour fonctionne en tant que signe remarquable « *d'une identité et d'une continuité narrative[s]* »⁵³¹ des littératures africaines d'expression française. Aussi élabore-t-il une stratégie narrative dont la modernité consiste « *à estimer que « la chose à dire » pourrait jouir (...) à l'égard de la manière dont elle est dite* »⁵³² d' « *une secrète parenté* »⁵³³. C'est pourquoi le comique de

⁵²³ Kateb Yacine, « *La fusée des "Beni Kawed"* », in *Jeune Afrique* n° 206, 15 novembre 1964.

⁵²⁴ Arnaud Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986, p. 56.

⁵²⁵ Oyono Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Presse Pocket, 1970.

⁵²⁶ Oyono Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, UGE, 1974.

⁵²⁷ *Ville cruelle*, op. cit.

⁵²⁸ Mongo Beti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1976, 221 p. En réalité, Mongo Beti et Eza Boto font un seul et même auteur. En effet, ce sont des pseudonymes utilisés par le même romancier, de nationalité camerounaise, qui en réalité s'appelle Alexandre Biyidi. Vu le caractère subversif du contenu de ses romans et le contexte de répression et de dictature dans les années 70 au Cameroun, il est évident que c'est pour des raisons de sécurité quant à son intégrité physique qu'Alexandre Biyidi fit recourt aux pseudonymes.

⁵²⁹ Adiaffi Jean-Marie, *La carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.

⁵³⁰ *Nouvelles écritures africaines*, op. cit., p. 86.

⁵³¹ Rey-Mimoso-Ruiz Bernadette, « Tahar Djaout entre rire et conte », in Samrakandi Mohammed Habib (directeur de la rédaction), *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire. La francophonie arabe : Pour une approche de la littérature arabe francophone*, n° 52/ 2005, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail et C.I.A.M., pp. 48-55.

⁵³² Rastier François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. « Langue, Linguistique, Communication », 1989, p. 102 : « *Au demeurant, pour une sémantique interprétative, rien n'est plus profond que la surface. Une longue tradition nous a accoutumés à réduire le signifié du concept, et à estimer que la « chose à dire » pourrait jouir de quelque autonomie à l'égard de la manière dont elle est dite. Dès que l'on a affaire à un corpus, cette illusion « conceptualiste » devrait se dissiper d'elle-même.* »

⁵³³ Jakobson Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 30.

mots, de geste et de situation, la caricature et l'humour tragique représentent des notions qui en rendent compte.

3.1. Le comique de mots, de geste et de situation

L'écriture comique, c'est-à-dire une écriture qui prête à rire ou à sourire apparaît à trois niveaux qui sont le comique situation, de geste et de mots.

a) Le comique de mots

Il apparaît dans *La prise de Gibraltar* à travers une juxtaposition de groupes de mots dans des phrases longues où la ponctuation reste assez sommaire. L'effet comique intervient à travers les jeux d'ambiguïté et d'incongruité qu'une telle construction narrative met en exergue, du fait de l'addition improbable de sujets sérieux à des thèmes impertinents. Ces derniers fonctionnent comme des « *croquis et dessins accompagnant une chronique ou un roman* »⁵³⁴.

[...] il y avait de tout des slogans politiques des dessins obscènes des encouragements sportifs des messages amoureux etc. W.M.O.C.! F.L.N. vaincra ! Jacqueline chérie où es-tu ?⁵³⁵

Le comique de mots dans le roman de Rachid Boudjedra s'exprime toujours à travers le rapport à la langue de l'autre. Puisque le langage, au quotidien, échoue dans la communication et la compréhension réciproques, le discours comique, sans vouloir se substituer au premier, crée au moins les conditions d'un dialogue. Tel était le cas déjà dans *La répudiation* avec le personnage de Céline, Française essayant d'apprendre la langue maternelle de son amant arabe :

Elle riait de mes imprécations et de mes jurons arabes ; ne les comprenant pas, elle essayait, par jeu, de les deviner à partir des consonances gutturales et dures, puis douces et suaves du fait des chuintantes mouillées qui pullulent dans ma langue...chaque fois que Céline avait essayé de l'apprendre, elle s'y était écorché en vain la bouche et la gorge. Elle riait.⁵³⁶

Tel est le cas dans *L'insolation* où l'auteur développe son point de vue à propos des rapports humains, de la question de l'altérité et finalement des rapports Nord-Sud. La formulation de ces problématiques épineuses qui chez d'autres auteurs francophones s'effectue de manière solennelle, prend une tournure comique dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Elle contient certes un discours idéologique. Mais, c'est un discours idéologique davantage implicite dans une énonciation subjective qu'explicite dans une profession de foi. Il se tisse, d'abord, dans un champ sémantique de l'interjection. Il s'énonce, ensuite, dans un niveau de langue populaire et/ou « célinien ». Enfin, « *le ton ironique qu'il adopte lui permet de*

⁵³⁴ Chaulet-Achour Christiane et Morsly Dalila, « Plus d'un siècle de rire en Algérie. Essai de panorama », in *2000 ans de rire. Permanence et modernité*. Colloque International GRELIS-LASELDI/CORHUM, Besançon, 29-30 juin et 1^{er} juillet 2000, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 56.

⁵³⁵ *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 39.

⁵³⁶ *La répudiation*, op. cit., p. 18.

renvoyer dos à dos tous les détenteurs de vérités qui se croient meilleurs les uns que les autres »⁵³⁷. *L'insolation* en fournit un exemple :

Achtung ! Ils feraient mieux de ranger leurs caméras et de s'en aller. Ils se promènent en fiacre en mangeant des figues de Barbarie sans les éplucher. Aïe ! Aïe ! feu dans la bouche. Salve sur le mécréant. Le petit marchand s'esclaffe et exagère à parler en arabe. [...]. Baragouine juste un peu de français, mais l'allemand, alors, non ! (Ya, Ya.) Amitié entre les peuples disent les prospectus des agences de voyages.⁵³⁸

Ainsi, le comique de mots dans la poétique du romancier algérien est indissociable de la pratique du langage. De la langue non maîtrisée de l'autre qui, fatalement, crée une situation de rire. Tout se passe, par conséquent, comme si le langage, par le biais du l'humour, tentait de désamorcer la violence de la rencontre inscrite dans *La question de l'autre*⁵³⁹.

En ce qui concerne Sony Labou Tansi, c'est l'introduction d'un vocabulaire nouveau, inventé, qui fonde le comique de mots dans son œuvre. En effet, Sony Labou Tansi brouille les pistes du langage en changeant constamment la signification aussi bien propre que figurée des mots, notamment dans le discours amoureux. Il annonçait déjà, dès son premier roman, ce qui constitue la principale caractéristique de l'humour dans son œuvre, à savoir le « renversement » et le « détournement de sens »⁵⁴⁰ :

On appelle « choquer » toutes les techniques de provocation sexuelle féminine. Les mâles fabriquent des « bouger ».⁵⁴¹

Le culte de l'exception fonde l'écriture comique de Sony Labou Tansi et porte en lui les prémices d'une démarche de modernité que l'auteur entend poursuivre. Il écrivait dans l'ouvrage d'Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire*, qu'il « considère franchement qu'il faut des mots particuliers pour dire chaque chose, chaque situation »⁵⁴². Aussi, suivant la même logique que son alter ego algérien, le romancier congolais aborde-t-il la douloureuse question de la colonisation et des relations postcoloniales avec la distance que permet l'humour. De ce fait, il s'autorise à réinterpréter le réel et/ou l'Histoire, moins par révisionnisme que par envie de créer ce que Michel Foucault appelle « un phénomène de bibliothèque »⁵⁴³. C'est-à-dire une intertextualité qui permet que le langage se délivre « par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse »⁵⁴⁴. Un langage dont la modernité s'exprime par « l'acte de liberté » pris vis-à-vis « de toute tutelle »⁵⁴⁵, y compris une tutelle christique :

⁵³⁷ Aniq-Filali Rabéa, « Ironie et traduction », in Bounfour Abdellah et Regam Abdelhaq (sous la direction de), *Littérature et traduction. Traduire la subjectivité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 39.

⁵³⁸ *L'insolation*, op. cit., p. 165.

⁵³⁹ Todorov Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Le Seuil, 1982.

⁵⁴⁰ Kéré Catherine, « L'ironie dans *La vie et demie* », in Sony Labou Tansi, *témoin de son temps*, op. cit., p. 114.

⁵⁴¹ *La vie et demie*, op. cit., p. 72.

⁵⁴² *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, op. cit., p. 222.

⁵⁴³ Foucault Michel, « La bibliothèque fantastique », in (ouvrage collectif), *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 106. De la même façon que Foucault parle de l'imaginaire, on pourrait dire que le comique de mots chez Sony Labou Tansi « ne se substitue pas au réel pour le nier ou le composer ; il s'étend entre les signes, de livres en livres, dans l'interstice des redites et des commentaires. Il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. »

⁵⁴⁴ Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 145.

Même celui qui vient pour vous tuer, donnez-lui une chaise et un verre d'eau. [...] De cette manière, nous avons donné une chaise aux Hollandais, aux Portugais, puis aux Français [...]. Même celui qui a triché avec ta femme, donne-lui une chaise et un verre d'eau.⁵⁴⁶

Comparée à la pratique humoristique d'Amadou Kourouma, celle de Sony Labou Tansi est sans équivoque. En effet, pour le premier, l'humour qui darde *Les soleils des indépendances*⁵⁴⁷, procède d'une traduction du malinké au français. Pour le second, il s'agit de trouver un sens inédit au sens antérieur des mots. Chez Sony Labou Tansi, les possibilités du langage et les frontières de l'imaginaire humoristique forment un système binaire qui va s'élargissant. Dans la mesure où il part « *d'une expérience humaine et cette expérience humaine peut être vécue par un Africain, un Européen ou un Asiatique* »⁵⁴⁸, Sony Labou Tansi ne s'astreint pas de « *partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes...* »⁵⁴⁹.

En définitive, l'écriture du comique de mots, pour Rachid Boudjedra, s'opère à travers le rapport de la langue locale à la langue française. En revanche, pour Sony Labou Tansi, le comique de mots intervient dans sa volonté de manipuler le sens d'origine des mots. Dans son envie, dit-il, de « *coincer la terre entre deux mots* »⁵⁵⁰. Les deux cas de figure laissent transparaître une intention auctoriale d'écrire autrement. Le comique de geste pourrait confirmer cette tendance.

b) Le comique de geste

Comme il s'entend, le comique de geste est exprimé à travers des mouvements et autres attitudes du corps humain. Ces derniers, selon Henri Bergson⁵⁵¹, peuvent prêter à rire dès lors qu'ils font penser à une mécanique ou à la raideur d'un objet. Autrement dit, et pour paraphraser Jean-Paul Sartre, le comique de geste est au langage ce que le geste est à l'acte⁵⁵². Dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, le comique de geste fonctionne comme un substitut du langage littéraire. Son objectif, dans la représentation, consiste à déprécier, entre autres, les figures de l'autorité. Il révèle, notamment, un lien pathologique entre l'agressivité de ces dernières et leur incapacité à communiquer avec les mots :

Le vieillard lugubre qui leur tenait lieu de maître d'école s'esclaffait vicieusement et fourrageait nerveusement dans ses narines, comme à la recherche de son être constamment en vadrouille dans quelque orifice de son corps, au lieu de se tenir

⁵⁴⁵ Konaté Yacouba, « Art, philosophie et modernité : l'Afrique en effet », in *Leçon Inaugurale, Rentrée solennelle de la FLASH*, Université d'Abidjan, 22 février 1996, texte photocopié, p. 8.

⁵⁴⁶ *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 166.

⁵⁴⁷ *Les soleils des indépendances*, op. cit.

⁵⁴⁸ Tansi Sony Labou, *Jeune Afrique* du 22 février 1984.

⁵⁴⁹ Adiaffi Jean-Marie, « Les maîtres de la parole » in *Magazine littéraire* n° 195, mai 1983, p. 20.

⁵⁵⁰ Tansi Sony Labou, « Lettre à Sylvain Bemba » datée du 9 novembre 1974, in *La terre d'Afrique en créations*, Paris, Éditions Afrique en créations, hors série, septembre 1995, cité par Kocani Christian, « Sony Labou Tansi : jusqu'au bout de l'engagement », in *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, op. cit., p. 299.

⁵⁵¹ Bergson Henri, *Le rire. Essai sur la signification comique*, Paris, PUF, 1981, pp. 79-80.

⁵⁵² Sartre Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 300 : « *Le geste, c'est l'acte devenu objet* ».

tranquille, là où la philosophie musulmane, depuis que le grand El Ghazali a tout réglé, lui a assigné une place. Le maître se gaussait (...).⁵⁵³

Dans un « espace de communication littéraire » aussi empreint de violence comme le demeurent les romans de Rachid Boudjedra, le comique de geste échoue dans sa fonction supplétive du langage. Pour cause, il creuse davantage l'éloignement des positions et accentue le dialogue de sourd entre la victime et le bourreau. Il aggrave, d'une part, « l'enfermement langagier »⁵⁵⁴ dans lequel se débat la première :

Elle avait raconté toute l'histoire de bout en bout avec une rapidité excessive chez cette femme très lente et très calme. A la fin, elle en avait perdu le souffle. Elle haletait. Lorsqu'elle se fut vidée devant moi, sans me regarder une seule fois, je lui demandais de tout reprendre, car je n'avais rien compris à son affaire. Elle manqua s'étouffer, fut tentée un instant de s'évanouir puis décida de tout m'expliquer, à nouveau.⁵⁵⁵

D'autre part, il embastille le second dans une tour d'ivoire, le confinant sinon dans un rôle de bête de cirque du moins dans celui du clown. Ce qui dénote d'une violence saisie à partir de la solitude et de la réduction inscrites dans la vacuité des gestes d'automates et de pantomimes :

S'il n'y avait pas ces cheveux que tu t'escrimais à écarter de tes yeux (...) le vieil homme au chat blanc (...), ébloui par ta présence, finirait par me parler, au lieu de faire des discours savants et inaudibles à son sacré matou qui en venait, à force de vertige et de silence, à boiter comme son maître, à moins qu'il n'essayât, dans sa sagacité de vieux chat gâté, de se moquer du nègre et de le faire sortir de ses gonds.⁵⁵⁶ (...), l'oncle Hocine était là comme planté au beau milieu de la rue, comme pétrifié brusquement et qu'il n'était pas capable d'avoir d'autre aspect que cette façon d'être définitivement englué dans l'immobilité. Ou plutôt comme s'il n'avait jamais connu que cette manière d'exister, tel un épouvantail figé, édenté (...). Il était là avec sa grande taille (...). Il était donc là, les yeux tournant dans leurs orbites à une vitesse incroyable, fixant sur le monde un regard idiot, celui d'un demeuré plein de sa suffisance et de son fanatisme.⁵⁵⁷

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, le comique de geste s'articule autour de l'excès narratif relatif au bas du ventre, en l'occurrence le digestif et le sexuel, dont les théories de Mikhaïl Bakhtine ont montré la modernité :

Sarngata Nola, confortablement assis dans une chaise à porteurs recouverte de pourpre et d'argent dansait le chahut de la tête, fumait le cachimbo et mangeait la cancoillotte. Tout sourire, il jetait aux mioches qui les attrapaient au vol des morceaux de son fromage. Ils les gobaient pour les recracher tout de suite. Nous allions apprendre que Sarngata Nola mangeait sa cancoillotte fortement pimentée

⁵⁵³ *L'insolation, op. cit., p. 31.*

⁵⁵⁴ Nevert Michèle, « « Ma prison est une répétition » : l'enfermement du psychotique dans son langage et la libération de Dominique Chamelot », in *L'Esprit créateur (Récit et enfermement/Narrative and Confinement)*, vol. XXXVIII, n° 3, 1998, pp. 17-27.

⁵⁵⁵ *L'insolation, op. cit., p. 83.*

⁵⁵⁶ *Ibid., pp. 15-16.*

⁵⁵⁷ *La prise de Gibraltar, op. cit., pp. 26-27.*

et alcoolisé à quatre vingt dix parce que, disait-il, paradoxalement cela soignait son mal de foie.⁵⁵⁸ Hoscara Hana perturbé [qui] avait perdu le contrôle de sa personnalité dans une succession de verres d'absinthe avalés sans précautions. (...). Puis ce fut une suite de ratés. Nertez Pandou avait titubé et renversé le vin (...); Estango Douma avait paumé la troisième partie des formules de la cérémonie; Nertez Coma avait poursuivi la série par une odieuse gestuelle de rastaquouère lors de la mise en cercle des faux mariés (...).⁵⁵⁹

Quant à l'élément sexuel, il intervient dans le comique de geste à la faveur d'un rire intertextuel que Sony Labou Tansi met en jeu dès *La vie et demie*⁵⁶⁰ et qui, dans *Les yeux du volcan*, se poursuit ainsi :

Ils étaient entrés dans un tumulte de chairs tendues, au milieu de bégaiements exquis. Ils remplissaient la pénombre d'une chorégraphie délicieuse. Quatre fois, Lydie Argandov avait été poussée au zénith de son jeune corps (...). Quatre fois, elle avait hurlé une manière d'insanité crapuleuse : « Plus fort, camarade ! Nous faisons l'avenir. »⁵⁶¹

La substitution de l'érotisme par le rire, si ce n'est sa dilution à l'intérieur de ce dernier, dissimule un enjeu moderne. Celui-ci vise à détendre l'atmosphère de gravité entourant trop souvent le roman africain francophone. Après le constat selon lequel « *notre (...) littérature fut de cris, de haines, de revendications, de prophéties aux Aubes inévitables (...). Final : pas de chant sur l'Amour (...). La négritude fut castrée. Et l'antillanité n'a pas de libido.* »⁵⁶²

La convocation de ce dernier, dans le roman de Sony Labou Tansi, révèle une approche du texte humoristique négro-africain jouant d'une ambiguïté consécutive à la trahison de l'horizon d'attente du sexuel. Le comique de geste intervient, certes de manière improbable et inattendue. Mais, il suspend, par l'effet du risible, la continuité d'un érotisme dans lequel le romancier débusque une énonciation de *La domination masculine*. Énonciation, du reste, inscrite dans le comique de situation.

c) Le comique de situation

Il s'effectue par le biais de l'inversion, c'est-à-dire obtenir une scène comique en retournant les rôles respectifs des différents protagonistes. Ce que révèle le comique de situation dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, c'est la connivence des Tropiques qui, aux malheurs et à la violence ambiants, ajoutent la démarche réflexive d'une « *comédie humaine* » qui rit d'elle-même. Si pour Mongo Beti, sans doute le romancier négro-africain qui a le plus investi dans l'écriture ironique, *Trop de soleil tue l'amour*⁵⁶³, on peut paraphraser le sens du comique de situation chez Sony Labou Tansi en postulant que « trop de

⁵⁵⁸ *Les sept solitudes de Lorza Lopez, op. cit., p. 60.*

⁵⁵⁹ *Le commencement des douleurs, op. cit., pp. 33-34.*

⁵⁶⁰ *La vie et demie, op. cit., p. 118* où s'exprime ainsi le comique de geste : « [Elle] reçut d'adorables décharges de chaleur dans les reins. Six fois elle avait crié le ho-hi-hi-hi final avant de commencer une véritable rafale de ho-hou-ha-hé. »

⁵⁶¹ *Les yeux du volcan, op. cit., pp. 27-28.*

⁵⁶² Chamoiseau Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 62. Cité par Figueiredo Euridice, « L'humour rabelaisien de Patrick Chamoiseau et Mario Andrade », in Kwaterko Jozef (sous la direction de), *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 87.

⁵⁶³ Beti Mongo, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.

soleil fait perdre la tête ». En ce que la virulence des chaleurs tropicales constitue la dernière mauvaise plaisanterie du destin, l'ultime ironie du sort qui s'abat sur l'Afrique. Aussi complète-t-elle le sort tragique déjà imposé par les dictatures sanglantes et finit-elle par avoir raison de la raison de ses personnages :

Au lieu de reculer, la canicule redoublait de furie. Les pierres explosaient comme du verre. La terre rôissait et grillait, (...). Les nuits bouillaient et crépitaient. Hoscar Hana s'était juré devant la Vierge, devant les aïeux, devant toutes les pierres des sept promontoires et devant les frontoglyphes, il s'était juré sur la salive de son défunt père, sur toutes les sèves de sa maman morte et sur les cent quinze lames du couteau dit « des Douze », il s'était juré qu'il parviendrait à terrasser la fournaise. L'homme s'était enfermé dans son laboratoire et avait commencé à couper, à tronçonner, à moudre l'oxygène (...). Sans même quitter son attirail de noces (gants de soie rouge et velours blanc, chapeau et compagnie), Hoscar Hana poursuivit ses recherches.⁵⁶⁴

Ainsi, le comique de situation nourrit l'ambivalence de la dramatisation/dédramatisation contenue dans la narration de la violence. Aussi s'appuie-t-il, ici, sur le principe « *d'un décalage entre la réalité et sa représentation, décalage entre les paroles et les actes (...)* »⁵⁶⁵. Mais, pour peu qu'il s'énonce dans une dérision référentielle résultant d'une sorte de fatalité implacable du contexte africain de la violence, le comique de situation n'établit pas moins un rapport avec le tragique. En cela, Sony Labou Tansi partage avec Eugène Ionesco l'avis selon lequel « *le comique étant l'intuition de l'absurde, il [me] semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue* »⁵⁶⁶. De même, à propos de la situation africaine, son point de vue est similaire à celui de Mongo Beti qui se demande : « *Si tu ne mets pas un peu d'humour ici dans la sauce quotidienne, comment feras-tu pour vivre, mon petit père ?* »⁵⁶⁷. Après qu'il a constaté que :

Il suffit d'avoir vécu quelques semaines dans une république africaine francophone pour concevoir l'incroyable monotonie existentielle propre à ces pays (...). C'est comme si tout était étouffé par des milliards d'édredons disposés partout, dans les maisons, dans les rues, dans les établissements publics. (...). Oui, c'est toujours calamiteux un destin dans une république bananière, parce que le malheur n'y a jamais de fin.⁵⁶⁸

La réponse de Sony Labou Tansi relative à la persistance, dans les lettres africaines, d'un rire ontologique appelé « *humour nègre* », consubstantiel au destin tragique du continent, satisfait sans doute Nicolas Martin-Granel et Boniface Mongo-Mboussa. En effet, ils lui assignent, respectivement, un enjeu cathartique lié aux « *paradoxes de la culture* »⁵⁶⁹ et « *à la spécificité nègre* »⁵⁷⁰ :

⁵⁶⁴ ***Le commencement des douleurs, op. cit., pp. 144-145.***

⁵⁶⁵ Rodegem Francis, « Les wellérismes », in *Cahiers d'Études Littéraires Africaines*, Volume XIV, n° 65, 1974, pp. 525-542.

⁵⁶⁶ Ionesco Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.

⁵⁶⁷ *Trop de soleil tue l'amour, op. cit., p. 9.*

⁵⁶⁸ ***Ibid., p. 12 et p. 239.***

⁵⁶⁹ Martin-Granel Nicolas, *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Saint-Maur, Éditions SEPIA, 1991, p. 18.

Après les enterrements, pour oublier le bruit de la terre sur le cercueil, nous avons coutume de boire un grand quelque chose de capiteux, histoire de faire sentir à l'argile qu'on était toujours debout, fiers de notre troncature de vie cousue à la main (...). Aucun peuple au monde n'était aussi endurant que nous sur la question de vivre une vie coriace.⁵⁷¹

Cependant, la modernité du comique qui tente d'appréhender la situation tragique de l'Afrique, procède du fait que Sony Labou Tansi le démarque au possible de tout essentialisme. Tout se passe comme si, chez le romancier congolais, « humour nègre » et humour noir demeuraient les termes d'une même définition. Ce qui importe c'est qu'ils s'inscrivent dans une stratégie narrative où l'auto dérision infléchit la façon de se voir soi-même, de percevoir les autres et surtout de concevoir la dure réalité africaine selon des stratégies subjectives et fictives. Ces dernières, pour distancées et détournées qu'elles soient, constituent, au demeurant, « un [en]jeu langagier (...), un lieu de déploiement singulier »⁵⁷² pour « s'en prendre à une cible qu'il s'agit de disqualifier »⁵⁷³.

En définitive, les comiques de mots, de geste et de situation, « à une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie »⁵⁷⁴, cherchent à déplacer, par le rire et l'évasion, l'enjeu esthétique de la violence. Par ce biais, Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi sortent des sentiers battus d'une forme d'écriture sans doute trop rigide et qui, manifestement, gagne à être bousculée.

3.2. La caricature

La caricature dans *La prise de Gibraltar* s'effectue presque exclusivement par le biais de la technique stylistique qu'est la description. Cependant, c'est une description courte et rapide qui insiste sur un point de caractère physique ou moral mais combien révélateur de la personnalité entière du personnage. À ce titre l'embonpoint du jeune personnage principal, Tarik, revient comme un leitmotiv :

[...] les enfants se mirent à me poursuivre et à se moquer de mon pauvre corps obèse qui me débordait de partout : Totty Botty ! (Bud Abbot !) Baba Patata! Plein de graisse jusqu'aux fesses !⁵⁷⁵

Cette expression de la caricature dans *La prise de Gibraltar* trouve son renversement dans l'évocation de la maigreur quasi anorexique du personnage du « maître de Coran » dans *L'insolation*. La modernité de ce modèle de caricature prend sa mesure dans l'asymétrie entre le tissu corporel (amaigrissement et dépérissement physiques) et le tissu

⁵⁷⁰ Mongo-Mboussa Boniface, « Le pleurer-rire des écrivains africains », in *Africultures*, n° 12, novembre 1998, p. 6 où il écrit notamment : « En réalité, si humour nègre il y a, il ne se situe pas dans cette distinction senghorienne, mais dans la capacité des Nègres à prendre leurs propres souffrances comme objet de dérision. [...] La spécificité nègre de cette autodérision réside dans ce que Mongo Beti appelle l'habitude du malheur du nègre. Confronté à une histoire insoutenable (l'esclavage, la colonisation, les dictatures, les guerres tribales), le Nègre a trouvé en l'humour une des réponses possibles à sa tragique destinée. »

⁵⁷¹ **Le commencement des douleurs, op. cit., p. 144.**

⁵⁷² Tcheuyap Alexie, « Tropicalité, ironie et subversion : Les yeux du volcan de Sony Labou Tansi », in *Revue d'Études Africaines* *Palabres*, vol. 2, n° 3, juillet 1999, p. 47.

⁵⁷³ Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 102.

⁵⁷⁴ *La vie et demie*, op. cit., p. 9.

⁵⁷⁵ **La prise de Gibraltar, op. cit., p. 156.**

vestimentaire⁵⁷⁶ (la grande taille des vêtements). On perçoit mieux dès lors que le procédé caricatural, chez Rachid Boudjedra, accable davantage la renommée déjà peu enviable des personnages négatifs :

Sacré bonhomme ! Sa djellaba ne lui collait pas à la peau, mais sa peau collait au tissu de son habit ample sous lequel il a le loisir de cacher ses mains et fricoter lamentablement ses affaires louches.⁵⁷⁷

Le caractère subversif de la caricature chez le romancier algérien apparaît à deux niveaux. D'une part, sur le plan de la narration : réduire la personnalité, la psychologie et l'histoire d'un personnage dans une description expéditive, biaise les rapports de ce dernier avec le lecteur. Ainsi, *L'insolation* et *La prise de Gibraltar* fonctionnent à la manière de ce que Bruno Gelas appelle « la fiction manipulatrice »⁵⁷⁸. Autrement dit, dans ces romans, la caricature se montre solidaire d'un système narratif. Tous deux influent sur un horizon d'attente et un mode de réception. De sorte qu'ils « suspendent le jugement »⁵⁷⁹ du lecteur. D'autre part, la subversion de la caricature, dans les romans de Rachid Boudjedra, repose sur le renoncement d'une certaine tradition réaliste de la description et du portrait dans laquelle se sont inscrits bon nombre d'œuvres littéraires maghrébines. C'est comme si le romancier algérien, en choisissant d'insister sur un défaut physique d'un personnage au détriment d'une description entière, physique et morale, refusait de faire « concurrence à l'état civil » :

Il ne pouvait pas préciser quel était le membre coupé, mais il était sûr qu'il y avait quelque chose en moins dans ce corps en forme d'outre dans lequel on avait jeté pêle-mêle et sans ordre préconçu, la graisse, le sang, les nerfs, la chair, le cartilage, le chyle et l'eau, surtout beaucoup d'eau...⁵⁸⁰

Par conséquent, la modernité de son écriture se situe moins dans la caricature inscrite dans la narration de ses œuvres que dans celle qu'il fait indirectement des systèmes narratifs de ses prédécesseurs dans le paysage littéraire maghrébin. En œuvrant pour une « troisième voie », il essaie d'« échapper, [...], à l'alternative devenue habituelle entre une écriture « réaliste » plate d'un côté, celle de Feraoun, de Mammeri, de Malek Haddad, et l'hermétisme relatif qu'on prêtait à des romans comme *Nedjma* (...). »⁵⁸¹ Cependant, la caricature dans le roman « boudjedrien » ne se résume pas exclusivement à une représentation brève. Elle adopte également une forme allongée qui insiste sur les laideurs physiques. Elle les grossit exagérément et semble les figer dans une image et un temps :

Le nouveau marié avec sa grosse face patibulaire de bon jouisseur était pris en gros plan, comme si le photographe avait voulu souligner la laideur de ses traits, la bestialité de son regard et la perversion de sa bouche. Mais tout cela n'était

⁵⁷⁶ Morsely Dalila, « Pantalons, serouels et hidjeb : humour et terrorisme en Algérie », in *Cahiers de recherche de CORHUM-CRIH*, n°3 « Féminin/Masculin – Humour et différence sexuelle », 1995, pp. 67-77.

⁵⁷⁷ *L'insolation*, op. cit., p. 36.

⁵⁷⁸ Gelas Bruno, « La fiction manipulatrice », in *Linguistique et sémiologie*, n° 10 intitulé *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 84 : « (...) dans le cadre d'une démarche argumentativo-persuasive, l'établissement d'une narration [comme forme de l'exemplum] se présente toujours comme une manipulation – et plus précisément comme une opération de détournement énonciatif. »

⁵⁷⁹ Evrard Frank, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 41 où il écrit notamment que « le détachement humoristique participe d'un comique de la nuance et du décalage qui semble suspendre le jugement. »

⁵⁸⁰ *L'insolation*, op. cit., p. 44.

⁵⁸¹ *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, op. cit., p. 237.

rien à côté de la photo du Gouverneur de Manama, raide et minuscule, dressé sur ses ergots comme pour profiter au maximum du moindre centimètre de sa taille, sanglé dans son célèbre costume d'apparat [...].⁵⁸²

C'est là une forme outrancière de l'écriture caricaturale du roman africain francophone. Ephrem Sambou l'analyse ainsi :

[La caricature] se nourrit des défauts physiques, intellectuels ou moraux de ceux qu'elle prend pour cible. Non seulement elle met ces défauts en lumière, mais les force jusqu'à l'outrance. Elle réclame d'autre part une exagération qui conduit au bouffon ou au monstrueux sans tuer la ressemblance.⁵⁸³

Depuis *La répudiation*, Rachid Boudjedra développe et enrichit sa technique d'expression de la caricature dans ses œuvres dont les plus marquantes nous paraissent être *Topographie idéale pour une agression caractérisée*⁵⁸⁴ et *L'escargot entêté*⁵⁸⁵. En effet, ces deux romans racontent respectivement de manière tragique certes, mais non moins ironique, le parcours pathétique d'un émigré algérien dans la jungle du métro parisien et les travers grotesques et kafkaïens du milieu de la bureaucratie. Étudiant la problématique de l'ironie en général et de la caricature en particulier dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, Giuliana Toso Rodinis l'assimile à l'expression d'une « *nostalgie de la beauté et de la bonté qui constituent le rêve de l'auteur* »⁵⁸⁶. Mais l'ultime rêve d'un auteur, depuis Marcel Proust, n'est-il pas d'inventer son propre langage ? La réponse semble affirmative tant le recours à l'ironie et à la caricature, dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, expriment une vision bergsonienne du rire dont la signification se lit, d'une part, comme un acte de langage⁵⁸⁷. D'autre part, la pratique de la caricature, en tant qu'une esthétique littéraire, traduit, chez l'auteur algérien, un souci de rupture avec une certaine écriture mimétique de la littérature maghrébine d'expression française.

Quant à la caricature dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, elle « *se sert de plusieurs des techniques du carnavalesque populaire et littéraire* »⁵⁸⁸. Elle participe d'une démythification/démystification de l'ordre et de la sacralité, à travers une représentation dévalorisante des pouvoirs politiques et religieux. Pouvoirs auxquels elle défère une irrévérence manifeste dès lors qu'il suffit de « *frapper sur la table* » pour être « *à l'image de Dieu* »⁵⁸⁹. Anny Wynchank abonde dans le même sens lorsque, s'appuyant sur la théorie de Mikhaïl Bakhtine, elle appréhende la question de la caricature en écrivant que « *justement, la profanation est aussi une caractéristique de la perception carnavalesque du*

⁵⁸² Les 1001 années de la nostalgie, op. cit., p. 170.

⁵⁸³ Cité par Sambou Ephrem, *La satire dans le roman guinéen*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 357.

⁵⁸⁴ Boudjedra Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, op. cit.

⁵⁸⁵ Boudjedra Rachid, *L'escargot entêté*, op. cit.

⁵⁸⁶ Rodinis Toso Giuliana, « L'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra comme un double forme de l'exotisme », in *Actes du Colloque International Exotisme et création* à Lyon, en 1983, Éditions L'Hermès, novembre 1985, p. 143.

⁵⁸⁷ Bergson Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, op. cit.

⁵⁸⁸ Ndiaye Christiane, « Kourouma et Sony Labou Ransi, le refus du silence », in *Danses de la parole. Études sur les littératures africaine et antillaise*, Paris, Éditions Nouvelles du Sud, 1996, p. 92.

⁵⁸⁹ Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., p. 107.

monde »⁵⁹⁰ dans l'œuvre romanesque de l'auteur congolais. D'où le portrait gargantuesque du « colosse », sorte de figure prophétique grotesque, dans *Les yeux du volcan* :

L'homme avait un demi-mètre de barbe toute noire. Son crâne, rasé tel un œuf, laissait voir en son milieu un îlot de poils drus, rouge piment, qui lui descendaient derrière l'occiput comme une queue de cheval et se terminaient par un trousseau de cauris multicolores. Un front lourd. Un nez immonde, qui paraissait appeler l'air environnant. Des yeux qui lâchaient un éclat de métal blessé, au-dessus desquels broussaillaient des sourcils rouges.⁵⁹¹

De même dans *L'état honteux*, le personnage principal se réduit en une métonymie qui consiste à le présenter moins à travers une description physique ou morale qu'à travers une allusion permanente et lancinante de sa maladie, une hernie :

Mais il faut que je vous montre tout pour vous faire comprendre que ce n'était pas une ambition personnelle qui a poussé ma hernie au pouvoir.⁵⁹²

Ces deux caractéristiques de l'écriture caricaturale de Sony Labou Tansi se rapprochent de la remarque que Mikhaïl Bakhtine relève à propos de ce qu'il appelle le « réalisme grotesque ». Il écrit notamment :

Le rabaissement est le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel.⁵⁹³

Un autre versant de l'écriture caricaturale de Sony Labou Tansi réside dans l'usage qu'il fait de l'onomastique. En effet, les noms propres, bien que relevant d'horizons divers tels que l'histoire, la géographie ou tout simplement l'onomatopée, procèdent de ce que Philippe Hamon appelle la « motivation systématique des noms propres et des surnoms »⁵⁹⁴. Mais tout se passe, par exemple dans *Le commencement des douleurs*, comme si Sony Labou Tansi entendait créer une rupture par rapport à la pratique onomastique du « réalisme ». En effet, si les noms, prénoms et autres pseudonymes renvoient à un contenu social ou corporatiste dans le roman réaliste, ils servent, dans la logique de modernité de Sony Labou Tansi, en tant qu'agents du langage. En ce qu'il y a correspondance entre les systèmes narratifs et descriptifs des personnages et la sémiologie nominale de ces derniers :

Pauvre Pascale Mala ! Atteinte de schizophrénie irréversible, elle aboyait comme une bête du matin au soir, racontant des saynètes inouïes et des biographies pleines de zizanie. Or Pascale Mala demanda la parole au tribunal. Elle ne parla que pour mériter le petit nom que lui donnait Hondo-Noote depuis qu'elle était jeune fille : la Mastodonte.⁵⁹⁵

⁵⁹⁰ Wynchank Anny, « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée : l'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », in *Présence francophone*, n°45, 1995, p. 145.

⁵⁹¹ *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 9.

⁵⁹² *Tansi Sony Labou, L'état honteux*, op. cit., p. 16.

⁵⁹³ Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la renaissance*, Traduction d'Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 368.

⁵⁹⁴ Hamon Philippe, « Un discours contraint » in *Littérature et réalité*, op. cit., p. 138.

⁵⁹⁵ *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 15.

Le choix du premier prénom (Ignace) du personnage du juge Ignace Yves Vincent ne fait-il pas douter de sa sagesse et de sa capacité à rendre la justice ? Le second prénom (Yves), auquel est associé « *la chemise et le veston boutonnés à l'envers* », n'évoque-t-il pas une marque française dans l'industrie de la mode (on remarquera que la notion de « style » demeure présente aussi bien dans la mode que dans la littérature) ? L'identité, le caractère et les origines gauloises, pour ne pas dire françaises, du personnage apparaissent moins à travers une narration classique que par le biais du langage du rire et par une intertextualité populaire servie sans doute par la bande dessinée :

En partant, le juge Ignace Yves Vincent rit une grosse fois du bon rire exclusif des gens de Hondo-Noote quand le ciel leur tombe sur la tête.⁵⁹⁶

Par conséquent, si « *tous ces noms ne sont pas choisis au hasard* »⁵⁹⁷, c'est parce qu'« *ils ont une fonction textuelle du fait de leurs sonorités et leur suggestivité...* »⁵⁹⁸. Cependant, leur influence dans la trame narrative du roman est modérément significative. En même temps qu'ils relèvent fréquemment d'une fantaisie débordante, les noms connotés des personnages participent de l'écriture caricaturale à partir d'une fonction cognitive. Aussi cette dernière, telle « *le crayon du caricaturiste* »⁵⁹⁹, dévoile-t-elle une vérité physique et parfois morale, même si c'est sur le mode du ridicule. En donnant à la caricature un sens cognitif, le romancier congolais ne fait que reproduire une vieille tradition de la caricature dans la littérature africaine. *Le pauvre Christ de Bomba*⁶⁰⁰ de Mongo Beti, semble influencer l'apparition dans *Les Yeux du volcan*, du personnage du père Christian de La Bretelle qu'« *on vit arriver en courant [...], soutane retroussée jusqu'aux cuisses, et langue dehors* »⁶⁰¹. L'association du prénom Christian, lequel renvoie au catholicisme, et du nom à particule, de La Bretelle, lequel révèle non pas une origine sociale distinguée mais un atavisme et une imposture sexuels, donne une vision réductrice et caricaturale de la présence des missionnaires français en Afrique en général et au Congo en particulier.

En définitive, la caricature cristallise une certaine subversion scripturaire dans les œuvres romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi. S'y découvre une modernité du fait du nouvel enjeu littéraire qu'elle constitue dans son rapport au langage. Nouvel enjeu littéraire et moderne auquel participe l'humour tragique.

3.3. L'humour tragique

Il incarne, plus que toute autre forme de narration romanesque, ce va-et-vient perpétuel de l'écrivain africain francophone entre l'invitation au « *plaisir du texte* » et la « *sommation* » de « *rendre compte* » auxquelles l'astreint sa communauté d'origine. L'irruption de l'humour dans le tragique a été analysée de façon pertinente par Sigmund Freud dans *Le mot d'esprit*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.45.

⁵⁹⁷ « « Les tropicalités » de Sony Labou Tansi », op. cit., p. 140.

⁵⁹⁸ *Nouvelles écritures africaines*, op. cit., p. 143.

⁵⁹⁹ « Le crayon du caricaturiste s'est transformé en rapière, chaque adjectif est une touche et à la fin de l'assaut, les derniers mots portent l'estocade mortelle. », Bouce P-G, « Les procédés du comique dans Humphrey Clinker », in *Actes du Congrès de Lille*, 27-29 mai 1965, Paris, Études du Plan, 1966, p. 53.

⁶⁰⁰ *Le pauvre Christ de Bomba*, op. cit.

⁶⁰¹ *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 132.

et ses rapports avec l'inconscient⁶⁰². Il en donne, notamment, deux exemples. Un bandit qu'on conduit à la potence et qui s'écrie : « *voilà une semaine qui commence bien* ». Et un autre brigand qui, au pied de la potence, craignant d'avoir froid, réclame un foulard pour protéger son cou. À partir de ces deux cas, Sigmund Freud en arrive à la conclusion que l'humour permet d'atteindre le plaisir jusque dans les moments les plus douloureux et dans les situations les plus désespérantes. L'humour tragique inscrit dans les romans de Rachid Boudjedra ne déroge pas à cette règle. Son enjeu littéraire s'articule autour d'une approche intertextuelle d'un humour nécrologique qui gravite dans le sens contraire de la tragédie de la mort, pour mieux en suspendre la gravité. Aussi les deux récits de l'épisode de la mort de la mère et de celle du frère deviennent-ils récurrents dans plusieurs romans :

Ils voulaient tous que j'aie à porter le cercueil de ma mère, mais comment leur expliquer que je n'avais pas envie (...). Je n'avais pas envie de voir son ventre mou, son œil droit ou gauche qui s'évertuerait à ne pas se fermer malgré les efforts de la vieille laveuse de cadavres secrètement exaspérée par ce manège de la morte (...).⁶⁰³ ***Puis ce fut, un an plus tard, la prière de l'absent. C'était en l'honneur de mon frère aîné, décédé à l'étranger. Le corps arriva, deux mois plus tard, enfermé dans un cercueil scellé à la cire rouge et portant le cachet de la douane.***⁶⁰⁴

La modernité littéraire qu'introduit l'humour tragique dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra réside dans ce que Sébastien Rongier appelle « *la distance impliquée* ». Il la définit ainsi :

La distance convenable (...) ouvre une voie vers un écart ironique. L'authenticité de l'œuvre devient alors (...) une distance impliquée : elle diffère de la réalité sans s'en abstraire, et par détour, elle est une ouverture au réel.⁶⁰⁵

Dans l'évocation tragi-comique de la mort de la mère, puis du frère, cette notion de « *distance impliquée* » intervient, d'une part, à travers la possibilité laissée au lecteur de se détacher de « *la violence du texte* » par le rire. D'autre part, dans la narration, cette distance se joue à travers la mise en fiction d'une histoire douloureuse, sous les traits d'un roman familial qui trouve dans l'humour tragique une littérarité qu'il n'aurait certainement pas obtenu dans un récit de témoignage ou dans une confession sur le divan. Giuliana Toso Rodinis ne dit pas autre chose lorsqu'elle désigne par « *typologie indirecte* » ce que Sébastien Rongier appelle « *distance impliquée* ». Elle écrit notamment :

⁶⁰² Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

⁶⁰³ *L'insolation*, op. cit., p. 224. Ce récit tragi-comique de la mort de la mère se poursuit à la faveur d'une intratextualité avec *La prise de Gibraltar* : « *Elle était fluette de corpulence et transparente de peau, mais là, elle faisait encore plus fluette, plus fragile, plus frêle et plus transparente ; avec ses yeux fermés et sa bouche qui ne voulait pas se refermer au point qu'on serra un fichu rose pailleté d'or partant de sous le menton et attaché au-dessus du crâne, pour permettre à sa bouche de rester close. On avait l'impression qu'elle ne voulait plus se taire, elle qui avait passé sa vie dans le silence, la résignation et la patience.* », p. 242.

⁶⁰⁴ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 287-288. Cette scène tragi-comique joue sur un registre intratextuel avec celle, dans *La répudiation*, où le cercueil contenant le frère du narrateur flotte ridiculement dans l'air.

⁶⁰⁵ Rongier Sébastien, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Éditions Klincksieck, 2007, p. 94.

[L'humour] relatif au monde algérien est dans toute l'œuvre de Boudjedra afférent à une typologie indirecte, c'est-à-dire qu'il est en relation avec la mémoire d'une réalité terrible que l'on cherche à refouler.⁶⁰⁶

Mais, ce refoulement s'opère avec les moyens de la fiction. Celle-ci, précise Jacqueline Arnaud, « se transpose chez l'écrivain en faculté d'exorcisme par l'écriture, capable de susciter les fantasmes d'angoisse et de mort, et de les dissiper, grâce à l'humour »⁶⁰⁷.

En définitive, *L'insolation*, *Les 1001 années de la nostalgie* et *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra et *Les yeux du volcan*, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* et *Le commencement des douleurs* de Sony Labou Tansi, traitent de la problématique de l'humour. Celui-ci, en tant que lieu d'une écriture de la violence, constitue une caractéristique fondamentale de la modernité de la littérature maghrébine. Il en va de même pour la littérature négro-africaine. Ce qui, relève de l'inédit, et par conséquent s'inscrit dans une certaine dynamique de rupture de l'écriture romanesque de ces deux sphères littéraires, c'est la jonction réalisée entre une écriture de l'humour jusque là en perte de vitesse et une écriture au « style nerveux », en permanence « habité[e] par une vie éruptive »⁶⁰⁸. Poser l'écriture de l'humour comme un acte de violence, c'est engager les littératures francophones d'Afrique dans une dynamique scripturaire et langagière. Celle là même que Roland Barthes lui assignait en écrivant :

L'ironie n'est rien d'autre que la question posée par le langage au langage (...), une façon de mettre le langage en question par les excès apparents, déclarés, du langage. [...]. Face à la pauvre ironie (...), produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie (...), parce qu'elle joue des formes et non des êtres.⁶⁰⁹

Note conclusive

Le rapport à la modernité littéraire des œuvres romanesques de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi s'avère particulièrement probant. En effet, ce qui, dans la représentation de la violence, relie *L'insolation*, *Les 1001 années de la nostalgie* et *La prise de Gibraltar* à *Les yeux du volcan*, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* et *Le commencement des douleurs*, s'inscrit dans une trilogie de « rupture féconde ».

« *Rupture féconde* », d'abord, en ce qui concerne la problématique du personnage dont l'incarnation et les différents rôles, très profondément redéfinis, évoluent vers une perspective multidimensionnelle. Celle-ci exprime son « *principe dialogique* » de la façon suivante : changer l'ordre du discours en œuvrant pour que la voix muette, portée par certains personnages, soit entendue dans la narration et, inversement, sinon casser le monopole du moins réduire considérablement l'hégémonie du discours accaparé par une caste unique/inique de personnages. Aussi l'enjeu de modernité, relatif à « *l'épreuve du changement* » subie par le « personnage-héros », tourne-t-il essentiellement autour de

⁶⁰⁶ « *L'ironie dans l'œuvre de R. Boudjedra comme une double forme de l'exotisme* », op. cit., p. 151.

⁶⁰⁷ « Culture et tradition populaires dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine », op. cit., p. 102.

⁶⁰⁸ Fanon Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1981, p. 152.

⁶⁰⁹ Barthes Roland, « *Critique et vérité* » [1966], in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Le Seuil, 2002, p. 798.

la révélation de son « impouvoir » homodiégétique et de l'acceptation d'une redistribution actantielle, réduisant la valeur axiologique qui fut la sienne dans la narration. Le personnage principal, naguère héroïque et exemplaire, apparaît désormais, dans la fiction romanesque africaine, comme une figure lazariste, un exemple de *Roi nu* dont l'éviction reste modérée par l'intronisation du personnage de groupe qui, ex abrupto, revêt *Les habits neufs de l'empereur*. C'est ainsi que voit le jour et se développe ce modèle de personnage, celui des « gens d'en bas », qui rend possible la lisibilité de la forme indicible du langage de groupe que l'homogénéisation en une unité discursive inscrit dans le domaine d'expression de la fiction africaine moderne. En se servant de la métaphore et de la personnification comme, suivant les mots de François Mauriac, « microscope » à « hypertrophier » « les paroles »⁶¹⁰ de son discours, le personnage de groupe transforme les figures marginales en héros romanesques. C'est-à-dire qu'il les fait passer, à partir d'une dynamique langagière et scripturaire, d'un état passif à un état réactif. C'est que promouvoir et dynamiser la fonction « agent » (selon la taxinomie de Greimas), c'est-à-dire active, du personnage de groupe dans la narration romanesque, se conjugue symétriquement avec une remise en question, dans le sens d'un déclassement, de la place du personnage principal. Dès lors, tout se passe comme si personnage de groupe nouvellement promu et personnage principal peu à peu déchu étaient les leviers d'une même action narrative. Dynamique narrative que, d'ailleurs, Michael Riffaterre envisage en tant qu'une « association par contraste [qui] définit une relation structurelle nette, immédiatement perceptible, et perçue sans ambiguïté (...) dont les termes sont en opposition, s'équilibrent et se complètent mutuellement. »⁶¹¹ Dépassant la logique binaire, signe d'une modernité littéraire amorcée, Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi introduisent « les personnages immondes », qui eux-mêmes initialisent, « en saisissant dans ce qui est dit, une partie de ce qui est tu », ce qui constitue le *modus operandi* de leur champ discursif. C'est qu'ils génèrent des modalités réceptives de lecture. Celle-ci, en amont, les honnit par l'intermédiaire de l'intention des auteurs dans l'expressivité de la description comme faisceau, signes et indices de péjoration. En aval, ces signes, pris en compte en tant qu'une approche *sémio-pragmatique*, révèlent, selon Umberto Eco, une « coopération interprétative dans les textes narratifs » du lecteur. Celui-ci ne résiste pas à la tentation de participer à la chronique annoncée du lynchage auctorial des personnages immondes dans la narration. Aussi la sémiologie de surface, née de la description volontairement orientée de l'auteur et de la réception/ « perception »⁶¹² nécessairement bienveillante du lecteur, fonctionne-t-elle comme une préfiguration de la sémiologie de fond. Pour cause, l'imaginaire romanesque contenu dans ces œuvres confirme les velléités et les présomptions de violence, bref la tentation d'une dérivation systématique vers « le saccage » de ces personnages dits immondes. Par conséquent, l'esthétique littéraire construite autour de ces derniers, participe d'une modernité à partir d'un dire qui s'avance masqué du fait de sa formulation itérative et entrecoupée. Ce même dire essaie de débusquer le non-dit, lorsque le délire et l'agitation verbale des personnages immondes tentent de signifier des identités narratives agressives, au sommet desquelles trône l'image détestable du père chez Rachid Boudjedra et/ou la figure épouvantable du dictateur chez Sony Labou Tansi. Dans les différents rôles assignés aux trois catégories de personnages cités ci-dessus, pointe l'illusion qu'il s'agit d'œuvres romanesques où

⁶¹⁰ Le romancier et ses personnages, op. cit., p. 81.

⁶¹¹ Riffaterre Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 49.

⁶¹² Adam Jean-Michel, « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », in Molinié Georges et Cahné Pierre (sous la direction de), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 19 : « La perception d'un fait de style est par définition, le produit d'une attente ou d'une rupture ponctuelle de cette attente. »

« *l'impersonnalité* »⁶¹³ procède d'une vertu cardinale de modernité. Même si n'en demeure pas moins moderne la préoccupation liée aux empreintes auto-fictives qui, chez Rachid Boudjedra comme chez Sony Labou Tansi, épousent davantage les formes du langage romanesque dans ce qu'il a de moins engagé dans le débat public qu'engageant dans l'espace de la fiction. D'où le choix des deux romanciers d'inventer des « personnages écrivains ». Ces derniers s'inscrivent dans une « *défamiliarisation* »⁶¹⁴ qui les rend, subitement et paradoxalement, orphelins d'une filiation auctoriale attirée par « *l'affirmation du local* ». Cependant qu'ils se posent en tant que gendre idéal et/ou *Fils*⁶¹⁵ adoptifs d'une autre histoire littéraire où cette pratique, « roman dans le roman », obéit à une construction textuelle « à tiroirs » dont la charpente procède d'une lecture intertextuelle. Quand les fonds baptismaux revendiquent des racines essentiellement langagières. Dès lors, toutes les approches discursives déclinées par Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi, au sujet des multiples présentations/représentations du personnage romanesque, ne peuvent être désolidarisées du principe de polyphonie littéraire qui lui subsiste. Tout comme elles restent inséparables des principes de « *dynamisme* », de « *manoeuvrabilité* » et d'« *interactivité* » qui régénèrent ce même personnage romanesque. Car, « *il (...) vit [des] histoires simultanément (...), car dans ce monde-là, le temps possède trois dimensions, comme l'espace* »⁶¹⁶.

« *Rupture féconde* » par conséquent, et ensuite, autour de la spatialisation en ce que ses stratégies discursives et sa formalisation s'opposent à une perception ontologique de la question de « *la violence du texte* » en tant qu'elle constitue un ancrage dans le réel. Dès lors l'approche romanesque de l'espace, choisie par Rachid Boudjedra et par Sony Labou Tansi, procède d'une modernité dès lors qu'elle dresse « *une opposition à l'encerclement du littéraire par le « tout sociologique »* »⁶¹⁷. En même temps qu'elle œuvre en faveur de « *la diégèse* » qui, jusqu'à preuve du contraire, « *est l'univers spatio-temporel désigné par le récit* »⁶¹⁸. En effet, la spatialisation romanesque, ici déployée par les auteurs, reste davantage actée dans une approche sémiologique et structuraliste de la narration. Au demeurant, elle baigne dans une ambiguïté fertile que lui accorde la possibilité de se singulariser en se tenant à équidistance des théories spatiales de Maurice Blanchot et de Pierre Bourdieu : envisager l'espace narratif dans une mouvance langagière qui ne l'enferme pas dans une intériorité et une « *solitude* »⁶¹⁹ de son interprétation, pas plus qu'elle ne ramène indéfiniment « *le champ littéraire* » dans une acception sociologique et historique. Aussi la spatialisation s'oriente-t-elle vers quatre déclinaisons fécondes dont la première concerne l'adaptation africaine du chronotope. Sa spécificité consiste à définir

⁶¹³ Goetschel Jacques, « De Nietzsche à Flaubert : sous couvert d'impersonnalité. Écrire en s'effaçant ou le saltimbanque de la lettre », in *Revue Flaubert*, n°7, 2007.

⁶¹⁴ Chklovski Victor, « L'art comme procédé », in Todorov Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965, pp. 76-97.

⁶¹⁵ Doubrovski Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

⁶¹⁶ Clément Jean, « Fiction interactive et modernité », in <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html> ou *Littérature*, n° 96, décembre 1994, Larousse, pp.22-23.

⁶¹⁷ Garnier Xavier et Zoberman Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006, p. 6.

⁶¹⁸ *Figures III*, op. cit., p. 280.

⁶¹⁹ Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 15 où il écrit : « *L'œuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais que la littérature entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre.* »

un nouveau rapport espace/temps sous le signe d'un discours qui, en les synchronisant, relativise considérablement l'enjeu référentiel, leitmotiv d'une précédente tradition littéraire lénifiant l'espace et le temps dans une perception de la problématique de *La violence du texte* africain comme produit d'une violence de l'Histoire. Or ledit chronotope, chez Rachid Boudjedra, s'illustre dans un processus de subjectivation : la fin de la mémoire, sujet récurrent et en rapport fréquent avec la folie, se lit comme un défi lancé à l'intelligibilité du temps et de l'espace. Cependant que chez Sony Labou Tansi, cette même chronotopie est subjectivée dans une thématique liant la dérive gomorrhéenne à l'intemporalité quasi prophétique des malheurs s'abattant sur l'Afrique : la faim de mots, c'est-à-dire la logorrhée et l'inflation verbales, menace la visibilité et les contours respectivement séparés de l'espace et du temps. De ce fait, inspiré par les notions de « *coexistence* » et de « *tricherie littéraire[s]* » de la théorie littéraire de Roland Barthes, le chronotope du texte africain francophone joue de la narration spéculaire et des distorsions spatiales et chronologiques. Ce qui, du fait de son élaboration sous forme de « *sémiosphère* », « *déplace la question de l'écriture de la violence spatiale [et temporelle] hors de son logement naturel* ». Tout comme la lecture sémiologique de la deuxième déclinaison de l'esthétique spatiale chez ces deux auteurs confirme le diagnostic, précédemment établi par Charles Bonn, à propos du glissement progressif vers une dépolitisation et un désengagement communautaire de l'espace romanesque des littératures émergentes. En effet, ce que nous avons appelé « la mort des oppositions spatiales » procède de ce constat. Dans l'espace narratif du roman, renoncer au paradigme idéologique opposant de façon systémique le village à la ville ou la colonie à la métropole, revient à envisager, pour Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi, la possibilité d'une cohabitation discursive qui gomme, respectivement, l'effet de miroir aux alouettes chez l'un et « *le cri de Sodome* » chez l'autre. De même, l'individuation spatiale dans le rapport colonie/métropole, du fait que l'enjeu de singularité se joue moins autour d'un geste, d'un patrimoine ou d'une mythologie collectifs qu'autour d'un parcours individuel et d'une simple expérience, pondère les lauriers tressés à l'une et les gémonies vouées à l'autre. D'où la formulation inédite de la spatialité caractérisée, chez le romancier algérien, par une approche impressionniste, sensitive et immédiate, notamment, de « *Constantine donc ; c'est-à-dire ce que mon œil voyait d'abord monter vers lui* »⁶²⁰. Quand, chez son alter ego congolais, elle équivaut à une extension du domaine du langage faisant en sorte « *que les pénombres gémissent, sanglotent, toussent* ». Recourir à « *l'illusion référentielle* » qui consiste à détourner les questions « où et quand ? » que pose le roman, consiste, du même coup, à favoriser une réponse immanente accouchée dans/par le texte, à la faveur d'un imaginaire qui n'abdique pas devant le réel. La troisième déclinaison de l'organisation spatiale dans les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi y répond favorablement. En effet, ce que nous avons appelé « l'espace du virtuel » abrite l'incipit, les temps forts et les clausules dévoués à l'expressivité et à la verbalisation d'une spatialité. Laquelle, dans l'économie d'une écriture de la violence, assume sa condition de réceptacle et incarne une position stratégique en tant que lieu de la perte des repères. Mais la perte de la mémoire, les hallucinations, les délires, les cauchemars et les obsessions anaphoriques, en dépit de la fonction narrative de lieu de l'impasse, procèdent moins d'une lecture spatiale de l'imaginaire en tant que « *folle du logis* » qu'en tant qu'une alternative discursive et fictive. Pour preuve, son déchiffrement dévoile une inintelligibilité factice dans le pli duquel loge un supplément de langage (et peut-être un supplément d'âme...). Dans le même esprit, l'enfermement, sujet de la quatrième et dernière déclinaison du traitement de l'espace, est appréhendé sous la forme d'un double jeu d'endiguement du discours (corps du texte) et d'empêchement de la parole (texte du corps). Aussi l'écriture de violence rejoue-t-elle le

⁶²⁰ *La prise de Gibraltar*, op. cit., p.71.

« *drame de la géométrie intime* » dont la modernité, en ce qui concerne son adaptation chez les deux romanciers africains, procède de la perception d'un univers clos, replié sur lui-même. Outre le fait que c'est un modèle spatial qui extériorise les enjeux de coercition et de domination à partir de deux systèmes d'énonciation : l'une, masculine, investit les lieux de sa propre aporie du fait de sa violence. Cependant que l'autre, féminine, s'affirme de plus en plus par les moyens d'une ambiguïté et d'une séduction langagières.

« *Rupture féconde* » enfin, dans le réinvestissement d'un registre narratif, celui de l'humour, dont la consubstantialité, pour plus contestée dans la littérature maghrébine que dans la littérature négro-africaine, n'en revendique pas moins une modernité. La spécificité de cette modernité littéraire humoristique consiste à tordre le cou à l'aporie d'une doxa qui appréhende la poétique relationnelle de l'humour et de la violence sinon à partir d'un essentialisme racial, ethnique et/ou religieux, du moins selon un existentialisme nourri par la résistance ou la résilience. Ce à quoi lui est opposée/apposée, suivant l'économie et la tension de l'énonciation humoristique des romans, une perspective fonctionnelle inscrite dans la dynamique discursive et langagière. Cette dernière offre, ainsi, à la fois, une alternative de mutabilité et un espace de négociation. De ce lieu émerge un mot ou un « *signe (...) aussi fertile que fragile. Car cette union hors norme n'est pas construite sur le socle unifiant et stable -consensuel- d'un minimum commun (...). Portant la marque de l'ambigu et du mouvant, elle se conclut dans la solidarité oppositionnelle (...).* »⁶²¹ Aussi les comiques de mots, de geste et de situation constituent-ils, d'abord, ce par quoi les œuvres respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi rapprochent, par dialogisme, l'humour et la violence. Dans cette perspective, le comique de mots intervient en tant que médiation, dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, d'un rapport attirance/rejet de la langue locale vis-à-vis de la langue française dont le « *baragouinage* » révèle par le biais de l'humour une violence exercée sur la langue. Ce qui cristallise ainsi, sans doute, l'expression résiduelle d'un « *ressentiment* »⁶²². Quant à son implication dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, le comique de mots fonctionne davantage comme procédé de manipulation que de marquage, à partir duquel, aux sens d'origine, propre et/ou figuré des mots, se substitue un sens nouveau, inventé, souvent éloigné radicalement du/des sens consacré(s) des mots. Lorsqu'il ne flirte pas dangereusement avec les limites du bon sens ou n'exhibe pas un non-sens. Aussi l'agressivité manifestée à travers la précarité sémantique infligée aux mots traduit-elle l'humour et le comique par lesquels Sony Labou Tansi dit la bêtise de la violence. Celle-ci déteint jusque dans l'écriture du romancier condamné à l'hilarité. Le comique de geste, quant à lui, dans l'œuvre du romancier algérien, met en scène le rapport humour/violence à partir de l'identification des figures romanesques de l'autorité à un automate ou une pantomime. En ce que la maladresse, l'agitation et la vacuité dans les gestes s'interprètent en tant que réflexivité d'une incapacité et d'une impossibilité langagières. Chez Sony Labou Tansi, ce rapport humour/violence s'articule autour d'une narration excessive et obsessionnelle du digestif et du sexuel dont l'exagération et le trop plein sont stoppés par l'effet de suspension et de rétention que le discours comique fait prévaloir sur celui de la violence. Néanmoins ce dernier revient ensuite à la surface du texte humoristique, notamment sous une acception cognitive de la caricature, dont la forme brève, caractérisée

⁶²¹ Kauffman Judith, « Humour et marginalité(s): un mariage de déraison ? », in *Humoresques*, Numéro 19, Janvier 2004, pp. 8-9.

⁶²² Ferro Marc, *Le ressentiment dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire », 2007, 430 p. Par ailleurs, la précaution énonciative, à savoir : « (...) on peut dire les choses ainsi même si c'est caricatural (...) » que prend Marc Ferro, *Des grandes invasions à l'an mille*, Paris, Plon, 2007, p. 105 où il explique l'origine du ressentiment des peuples ayant subi une domination coloniale, n'augure-t-elle pas d'une énonciation « comique » du fait de l'aspect « caricatural » reconnu ?

par une insistance anaphorique sur un point ou un détail physique et/ou moral, procède d'une réduction de personnalité. Cependant que sa version allongée, à la manière d'une caméra ou d'une photographie, excelle dans le grossissement et dans l'outrage. De sorte que se crée une image et une perception fixes dans la mémoire visuelle du lecteur. Si, dans son expression de la caricature, le romancier congolais recourt à la métonymie, c'est à travers l'onomastique, dont Philippe Hamon a démontré l'envergure sémiologique, que la caricature recouvre une dimension cognitive. Dans la mesure où les noms des figures romanesques, pour risibles qu'ils soient, portent en eux les marques d'une intolérance, les prémices d'une défiance (le colosse), les germes d'une déviance (le père Christian de la Bretelle) et les ferments d'une injustice (le juge Ignace Yves Vincent). Bref toute « *motivation* » d'une lisibilité de la violence qui, tant par le déploiement narratif que par la réception textuelle, s'inscrit moins dans les signifiés des aveux et des plaintes que dans les signifiants d'une caricature. Cette dernière, en débordant de son lit formel, charrie, à travers un « *monde de signes* », culpabilité des bourreaux et expiation des victimes. Par conséquent, ce que l'humour, en tant qu'une représentation esthétique de la violence, dans le texte africain francophone, dévoile enfin, c'est son pacte de communication langagière et littéraire avec le tragique, selon une approche sémiotique de leur association. En effet, cette dernière dépasse la lecture freudienne qui envisage l'humour tragique en tant que refoulement et l'appréhende comme lecture distanciée, paradoxale et subjective. C'est que la fiction, à travers l'ironie du renversement statutaire de l'Histoire et de ses tragédies, s'agrège avec la diction pour œuvrer ainsi, avec la complicité du lecteur, « *ensemble contre (...) la réalité* »⁶²³.

Ces trois ruptures fécondes, chacune à l'intérieur d'elle, accueillent forme et réforme discursives, langagières et esthétiques. Elles postulent l'écriture de violence moins comme représentation d'un délitement et/ou d'un chaos qu'une manière *libre, autre et singulière* de les dire. En cela, Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi posent un acte de modernité littéraire que travaille une subjectivité qui ne l'est pas moins. La littérarité, qui découle de cette relation, reste la notion centrale qui travaille leurs œuvres romanesques respectives. Même si, dans l'espace littéraire africain, demeure encore partielle l'acceptation de cette notion de littérarité en tant qu'elle est fondée sur une conception autotélique de l'œuvre romanesque. C'est que la toute puissance de la forme, n'y est pas encore, comme c'est le cas ailleurs⁶²⁴, considérée comme un absolu littéraire. Pas plus que la question du référent n'y participe, excepté de façon restrictive, d'une illusion. De sorte qu'on peut y observer l'analyse suivante :

Alors que la modernité s'est construite sur des positions de rupture [formelles], c'est la question du lien qui se trouve au cœur des enjeux de la postmodernité : en témoignent (...) les pratiques narratives de « filiation », sur un plan thématique aussi bien que générique. L'écriture de nos récits questionne la notion de lien

⁶²³ Hill Brian, « Fiction et jeu : ensemble contre (ou avec ?) la réalité », in *Journée d'études « Le concept de fiction, rupture épistémologique »*, Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL), Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 15 juin 2007.

⁶²⁴ Chklovski Victor, *Résurrection du mot* [1913], trad. de Andréi Nakov, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, pp. 63-74 : « *Seule la création de nouvelles formes (...) peut rendre à l'homme la jouissance du monde, ressusciter les choses et tuer le pessimisme.* »

*sous toutes ses formes, narrative, structurelle, thématique, symbolique, et c'est par ce biais qu'elle revient à des enjeux cruciaux de poétique romanesque.*⁶²⁵

⁶²⁵ Cousseau Anne, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in Dambre Marc (sous la direction de), *Vers une cartographie du roman français contemporain*, Cahier du CERACC, n° 1, mai 2002, pp. 5-20. Version numérique : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers1_notes1.html , p. 5.

Seconde partie : Écritures de violence et postmodernité francophone Vers des paradigmes de dépassement de la crise ?

Note introductive

La notion de paradigme figure déjà en tant qu'un objet de spéculation dans le champ africain de la recherche comparatiste⁶²⁶. Mais, elle semble renforcer la méfiance à l'égard de l'esthétique et de la théorie postmodernes. En ce sens que ces dernières représentent, pour d'aucuns, au mieux un « *impensé* »⁶²⁷ et, au pire, un « *impensable* »⁶²⁸. Nonobstant, elle procède d'une « *épistémè* »⁶²⁹. Aussi Nicole Fortin déclare-t-elle :

Sans doute n'est-ce pas seulement l'effet de quelque mode (...) qui conduit la critique à penser de plus en plus les discours sous la forme unitaire du paradigme. Aujourd'hui, (...) débordant l'explication restreinte du signe, [le paradigme] vient englober tout l'espace des savoirs et des sens, déclinant en des termes nouveaux la cohérence des grands systèmes (...), se désigne formellement comme un lieu de distanciation, d'altérité, de recatégorisation, donc de posture et de travail paradigmatique. Peut-être n'importe-t-il même pas que l'on juge – parfois simultanément d'ailleurs – la postmodernité comme manifestation ou comme éclatement de quelque paradigme possible : par delà les visions paradoxales qui l'entérinent ou le réprouvent tout à la fois, le concept de paradigme ne peut qu'opérer, compte tenu de ce que cette pratique se déploie

⁶²⁶ Tcheco Isaac-Célestin, *Les paradigmes de l'écriture de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française des années soixante-dix et quatre-vingt*, Thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris 13, U.F.R. des Lettres, des Sciences de l'Homme et des Sociétés, Formation Doctorale, Études Littéraires et Francophones Comparées, février 1999, p. 7 : « *Étymologiquement, ce mot, d'emploi savant, dérive à la fois du latin « *paradigma* » et du grec « *paradeigma* » dont le sens est proche de : exemple, échantillon. D'après le Petit Robert (1973), l'on désigne par paradigme l'élément-type, c'est-à-dire celui qui est susceptible d'être retenu comme le module et le modèle de ce dont on parle.* »

⁶²⁷ Dessons Gérard, « Penser l'art après l'esthétique », in Meschonnic Henri et Hasumi Shiguehiko (sous la direction de), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Éditions Mouton et Larose, 2002, p. 111 : « *Le fondement de l'esthétique (...) postmoderne, est un impensé de l'esthétique (...).* »

⁶²⁸ Milot Pierre, *Pourquoi je n'écris pas d'essais postmodernes*, Montréal, Liber, 1994, p. 91 : « *(...le concept de postmodernité ne fait pas consensus, pas plus dans sa définition concurrentielle (...) que dans ses conditions de possibilité : pour les uns, il faut le ressituer dans une historicité bien limitée, pour les autres, c'est précisément cette opération qui demeure impensable.* » Cité par Couturier Yves et Carrier Sébastien, « Le postmoderne, tache aveugle de la postmodernité ? Ou l'énonciation épistémique d'un méta-discours performatif libéral », in *Esprit critique*, Automne 2003, vol. 05, n° 04, article consulté sur internet : <http://www.espritcritique.fr>

⁶²⁹ *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, op. cit., p. 13.

en soi comme l'interrogation généralisée des systèmes, tour à tour reniés, déviés, dédoublés ou parodiés. Que cette postmodernité soit une construction réelle ou fabulée ne change d'ailleurs rien à ses effets paradigmatiques et, dans un cas comme dans l'autre, le point de vue adopté pose comme valeur la recatégorisation du sens. (...). Par conséquent, il serait sans doute plus rentable de définir cette posture discursive actuelle (...) comme un lieu de mise en jeu de la condition paradigmatique. La postmodernité est, peut-on en poser l'hypothèse, un lieu (esthétique et théorique) d'exhibition et de mise à l'épreuve des grands procès de signification. Elle ne se déploie pas seulement comme mise en scène ou comme mise en accusation des grands et petits discours; plus largement, elle assigne à la barre les modes de signification, confrontant spectaculairement les systèmes paradigmatiques existants ou, encore, le signe avec son référent, l'objet avec son interprétant, le signe unique avec la série qui l'assume.⁶³⁰

En conséquence, l'enjeu contradictoire et complexe de la crise, envisagée comme « *paradigme de dépassement* », s'enracine, sans doute, dans un débat philosophique. Comme du reste le suggère l'avis selon lequel « *e n fait, rien de plus problématique que la notion de « crise ». Car, qui depuis Kant, Hegel ou Max pourrait encore croire qu'il y a une disjonction exclusive entre « crise » et « progrès » ? Toute la philosophie moderne a porté et pensé la crise comme un progrès dans l'Histoire, dans laquelle, du mal on a vu sortir un bien. Penser la crise en adéquation avec le progrès, c'était alors prêter à la contradiction une certaine fécondité* »⁶³¹. Cependant, un tel diagnostic excède, indubitablement, la sphère de la philosophie et n'exclut pas la littérature. Il semble même suggérer qu'il ne peut avoir lieu en dehors de cette dernière, dès lors qu'on considère que la réponse, à la question : « *que peut-on tirer de la crise ? (...) [est qu']« il faut porter en soi un chaos pour donner naissance à une étoile. L'étoile qui se révèle être (...) métaphore* »⁶³². Si la littérature française et les littératures francophones, notamment d'Afrique, qui en sont issues, s'accordent sur le constat d'une crise, les réponses apportées à celle-ci, par l'une et par les autres, divergent. Mieux, elles expliquent, d'une certainement façon, la différence du rapport à la postmodernité littéraire. En effet, la circonspection qui entoure la théorie postmoderne en France se justifie moins par ce qu'il convient d'appeler une « *littérature dégagée* » que par une double peur. D'une part, celle de perdre l'acquis, « *forgé par l'épreuve* »⁶³³ et « *le courage d'être soi* »⁶³⁴, de l'individuation de l'acte littéraire, substantiellement inscrite, « *dans un espace [romanesque] de liberté et de sauvegarde de soi* »⁶³⁵. D'autre part, l'appréhension de « *risque[r] sur la voie d'une autre modernité* »⁶³⁶ de

⁶³⁰ Fortin Nicole, « *La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois* », in *Tangence*, Numéro 51, mai 1996, pp.

8-9. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/025902ar>

⁶³¹ Alpozzo Marc, « Diagnostic d'une crise », in *Le Magazine des Livres*, n° 5, juil.-août 2007, p. 64.

⁶³² Mattéi Jean-François, « Penser la crise », conférence donnée à l'occasion de la 6ème édition des « Rencontres de Sophie », Nantes, fév. 2006, cité par Caboche Pauline, « La crise. Une conférence dédiée à la crise moderne. », in <http://www.fragil.org/focus/293>

⁶³³ Martuccelli Danilo, *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.

⁶³⁴ Tillich Paul, « La naissance de l'individualisme moderne et le courage d'être soi », in *Le courage d'être*, trad. par Lemay Jean-Pierre, Paris – Genève – Sainte-Foy, Éditions du Cerf – Labor et Fides, 1999.

⁶³⁵ Blanckeman Bruno, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 146.

sacrifier la création, l'inventivité et l'expérimentation esthétiques, sur l'autel d'un retour du discours sur la morale, l'ordre, l'identité et/ou la patrie, synonymes d'exigüité d'une littérature nationale. C'est ce qui justifie que, sans doute, malgré l'analyse concordante des critiques et des théoriciens⁶³⁷, naguère positionnés, sur l'échiquier littéraire et universitaire français, à des niveaux différents et parfois opposés, à propos de *La montée de l'insignifiance*⁶³⁸ dont les excès du formalisme incarnent un visage, qu'il soit davantage question d'une crise conceptuelle⁶³⁹ que d'un changement de paradigme où agiraient *Les écrivains contre l'écriture*⁶⁴⁰ formaliste.

S'agissant des littératures africaines francophones, même si elle a bien prospéré, la tentation formaliste dont l'influence reste, certes, moins absolue qu'elle n'a été dans l'espace littéraire français, ne vaut pas dénonciation du « *contrat social* ». Celui-ci « *constitue le schéma premier dans lequel le romancier inscrit son attitude originale en face de sa propre inspiration, et dont découle le système général de la fiction* »⁶⁴¹. En conséquence, loin d'indiquer des réminiscences nostalgiques (par exemple le faste littéraire que constitue la période de la Négritude) que démente, à l'évidence, « *l'extrême-contemporain* »⁶⁴² des enjeux thématiques et esthétiques ici engagés (ainsi que nous le verrons dans les différents chapitres qui vont suivre), le basculement sémantique observé, après la rupture formaliste, incombe directement aux écrivains. Dès lors, c'est sous le signe *De l'hospitalité*⁶⁴³ en ce qu'elle désigne, à la fois, une tension et une intention poétiques⁶⁴⁴, que ces derniers, dont

⁶³⁶ Beck Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 1986, [Réédition Flammarion, coll. « Champs », 2001].

⁶³⁷ N'est sans doute pas une coïncidence si Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, L'overval, Labor, coll. « Liberté j'écris ton nom », 2006; Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006, p. 148, qui regrette « *les fonctions perdues de la littérature* »; Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Éditions Collège de France / Fayard, 2007; Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, p. 88, pour qui, « *« On assassine » la littérature [...] non pas en étudiant aussi à l'école des textes « non littéraires », mais en faisant des œuvres les simples illustrations d'une vision formaliste, ou nihiliste, ou solipsiste de la littérature* », désignent, tous, les excès du formalisme comme cause d'une certaine régression du roman.

⁶³⁸ Castoriadis Cornelius, *La montée de l'insignifiance*, Paris, Le Seuil, 1996, pp. 19-20 : « *La culture contemporaine devient, de plus en plus, un mélange d'imposture « moderniste » et de muséisme. (...) le « modernisme » est devenu une vieilleries cultivée pour elle-même(...), objet de savoir muséique et de curiosités (...) régulées par les modes* ».

⁶³⁹ Rivière Jacques, « La crise du concept de littérature », in *Nouvelle Revue Française*, février 1924, pp. 159-168; Léonard Albert, *La crise du concept de littérature en France au vingtième siècle*, Paris, José Corti, 1974.

⁶⁴⁰ Nunez Laurent, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, José Corti, 2006.

⁶⁴¹ Roman des origines et origines du roman, op. cit., p. 212.

⁶⁴² Chaillou Michel, « L'extrême contemporain, journal d'une idée », in *Po&sie*, n° 41, *L'extrême contemporain*, Paris, Éditions Belin, 1987, pp. 5-6 : « *L'extrême-contemporain ? Le présent interrogé, saisi aux ouïes, tiré hors de la nasse. Comment ? La procédure du comment, du pourquoi pas, celle des naufragés de l'heure. (...) L'extrême-contemporain ? Ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez vous en distinguer (...)* ».

⁶⁴³ Derrida Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 85 : « *Car ce qui ne me quitte pas ainsi, la langue, c'est aussi, en réalité, en nécessité, (...) ce qui ne cesse de se départir de moi. La langue ne va qu'à partir de moi. Elle est aussi ce dont je pars, me pare, et me sépare. Ce qui se sépare de moi en partant de moi.* »

⁶⁴⁴ Michaud Ginette, « « Un acte d'hospitalité ne peut être que poétique ». Seuils et délimitations de l'hospitalité derridienne », in (textes réunis par) Gauvin Lise, L'Hérault Pierre et Montandon Alain, *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, coll. « Littératures », pp. 33-60.

Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi, interrogent la postmodernité littéraire. Celle-ci pose le diagnostic selon lequel :

La crise qui commence dans le camp des formalistes montrera en effaçant « les extrêmes »[moins] toute l'impuissance théorique du formalisme [que], et même, bien plus, elle peut rendre leur travail (...) plus rationnel et plus utile grâce à l'analyse (...) des faits littéraires (...). Il faut tirer parti de cette crise, non que nous soyons partisans des empoignades – encore que souvent elles n'ont pas lieu sans profit – mais afin de purifier la méthode morphologique de toute déformation et en vue de l'adapter le mieux possible aux besoins de notre temps.⁶⁴⁵

Autrement dit, elle propose un dépassement de la crise. Celui-ci, suivant ce que Natacha Michel définit comme une « *seconde modernité* »⁶⁴⁶, postule un concept de « *crises créatrices* ». Il s'illustre, dans l'approche pratique du texte romanesque, par le biais de la mise en évidence de paradigmes narratifs dits « *salutaires* »⁶⁴⁷.

Le premier paradigme narratif « *salutaire* », « *crise du style, crise du sujet* », émet l'hypothèse d'une scénographie postmoderne dont l'émergence progressive se nourrirait de la crise qui affecte le style et le sujet dans le roman francophone. Cette scénographie répondrait à la question de savoir : « *comment le texte littéraire est-il construit et quels procédés en font un texte littéraire* »⁶⁴⁸ qui commercerait avec trois catégories narratives « *turbulentes* »⁶⁴⁹ de la postmodernité ? D'abord, avec un réalisme, implicitement raillé et littéralement bafoué dans la narration, du fait que s'installe une « *distance ironique* »⁶⁵⁰ inscrite dans son rapport à l'écriture de violence. Ensuite avec une logique d'« *écritures du discontinu* »⁶⁵¹, stratégie narrative « *oblique* » où la mise en scène, elle-même charcutée, donc violentée, prend acte de la réflexivité de la narration de la violence qui, désormais, diffuse une « *intranquillité* »⁶⁵² dans la linéarité. Enfin avec une réception comme lieu d'une

⁶⁴⁵ Polianski V., « À propos d'Eikhenbaum », in Conio Gérard (traduction, commentaires et préface de), *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme [1924]*, Paris, Éditions L'Âge D'Homme, coll. « *Classiques Slaves* », 1975, p. 69

⁶⁴⁶ Michel Natacha, *L'écrivain pensif*, Paris, Verdier, 1998. Elle opère une division entre « *écrivain-artiste* » (moderne, moderniste, formaliste) et « *écrivain pensif* », lequel s'inscrirait dans un courant postmoderne qu'elle préfère appeler « *seconde modernité* ».

⁶⁴⁷ Michel Natacha, in Henric Jacques (interview par), « Natacha Michel, le roman essentiel », *Art press*, n°236, juin 1998. Elle déclare : « *Que la littérature de ce siècle, en particulier le roman dont la mort proclamée a été salutaire, ait connu des crises salutaires, nous lègue une injonction (...). Injonction de hardiesse et d'innovation; injonction de grandeur et non pas de petitesse. Injonction que la crise a eu lieu et ne nous laisse pas intacte.* » Interview en ligne sur le site : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-ecrivainpensif.html#top>

⁶⁴⁸ Zima Pierre V., *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 56.

⁶⁴⁹ Gontard Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, <URL: <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF>

⁶⁵⁰ Ibid., p. 64.

⁶⁵¹ Ibid., p. 75.

⁶⁵² La littérature africaine francophone fait partie intégrante de ce que Gauvin Lise, « *Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance* », in Albert Christiane (sous la direction de), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp. 13-29, appelle « *les littératures de l'intranquillité* » en ce que « *la pratique langagière de l'écrivain francophone [qui] est fondamentalement une pratique du soupçon* », p. 17. Elle reprend ce concept à Pessoa Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, trad. par François Laye, Paris, Éditions Ch. Bourgeois, 1988.

tension radicale dès lors que poétisation et théâtralisation s'imposent en tant que scènes expressément exhibées de la représentation d'une poétique de violence.

Le deuxième paradigme narratif « *salutaire* », « crise du corps, crise de l'être », interroge l'écriture de la maladie. Notamment celle du sida en tant que *exemplum virtutis*, dès lors que la crise/*Krisis* peut abriter, d'abord, ce que nous appelons, en s'inspirant de Gilles Deleuze, une esthétique *Critique et clinique*⁶⁵³. C'est-à-dire lieu à partir duquel la poétique de la maladie convoque une terminologie médicale. Celle-ci contient un vocabulaire scientifique, un principe d'énonciation fondée, soit sur un rythme sous haute tension, soit sur une récurrente digression comme signe d'accalmie. Elle accueille des scénographies hospitalières qui imitent le modèle narratif de la chronique pour rendre compte de la condition affreuse de la maladie, comme pour en saisir la portée endémique et inexorable (le même mot, « chronique », ne caractérise-t-il pas une maladie inguérissable ?). De même, elle est inscrite dans un espace énonciatif de la maladie affecté d'un dérèglement attesté par, entre autres, un développement anarchique et arbitraire de la ponctuation. De sorte que, paradoxalement, l'écriture de la maladie réunit des potentialités thématiques, imaginatives, narratives et esthétiques qui informent, en fin de compte, de la bonne santé de son langage. Ensuite, ce dernier, chargé de révéler la singularité du roman africain francophone qui traite de la maladie, réfléchit sur une thérapie narrative. Celle-ci est rendue féconde par l'occurrence d'un éidos textuel similaire à ce qu'Henri Meschonnic appelle « *forme-sens* ». Lequel désigne « *l'œuvre comme double articulation, jeu de deux principes constructifs, (...), système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire* »⁶⁵⁴. Ce qui fait coïncider, dans un même lieu habité par l'angoisse et l'instabilité, des procédés et autres techniques narratifs avec la vulnérabilité et la fragilité telles qu'elles procèdent des thèmes relatifs au sujet malade. Enfin, en déplaçant sa stratégie narrative vers une expression « *oblique* », c'est-à-dire indirecte, de la souffrance, dont les sens émergent à partir des signifiants que représentent les motifs textuels du secret, du silence et de la rumeur, l'écriture romanesque de la maladie s'inscrit dans une dynamique langagière s'apparentant au « *pharmakon* », notamment quand ce dernier est le synonyme de « *remède* »⁶⁵⁵?

Le troisième paradigme narratif « *salutaire* » aborde ce que nous appelons « crise d'un genre, crise d'une époque » par le prisme d'une relance du fantastique. Les caractéristiques contemporaines et postmodernes de ce dernier s'articulent, au début, autour d'une « *architexture* » dont on suppose que les différents éléments, hétérogènes et instables, abusent de l'hospitalité quasi totalisante de la diégèse. Laquelle s'évertue à fédérer différentes sources et influences narratives. Cependant qu'elle opère une mise en abîme de la crise, lieu thématique et formel où la réflexivité occasionne une descente aux enfers qui, ici, signifie introspection, mais aussi interrogation sur la littérature. À cette démarche-ci, le fantastique postmoderne africain et francophone adjoint une suivante qui porte sur une problématique identitaire. L'imaginaire débridé d'un tel espace d'énonciation, ainsi que les procédés de défiguration, d'hybridation et d'« *ensauvagement* » de ses figures narratives, augurent d'un ancrage diégétique. En effet, ce qui importe, c'est ce qui se décline sous le nom d'« *identité narrative* ». Une troisième et dernière articulation entend appréhender la redoutable question de la « *somation* » de l'Histoire. Elle s'effectue moins

⁶⁵³ Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

⁶⁵⁴ Meschonnic Henri, « Pour la poétique », in *Langue française*, n° 1, vol. 3, 1969, p. 31. Fait suite à cet article, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 62 où il parle « *d'unité de vision et de diction, objet et sujet, forme-sens* ». Nous savons, bien sûr, que H. Meschonnic réfute les arguments esthétiques de la postmodernité. Nous lions ce qu'il appelle « *forme-sens* » avec la recherche, des écrivains postmodernes, d'un point de rencontre entre des formes narratives instables et des sujets vulnérables.

⁶⁵⁵ Derrida Jacques, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 296-297.

par la mise en fiction des méta-récits et/ou des figures mythiques et/ou historiques, que par un modèle de « *coopération littéraire* » qui verrait le principe de réalité rattraper par l'influence de personnages fictifs et l'impact de situations véritablement romanesques⁶⁵⁶. Aussi, parée d'atours fantastiques, la figure féminine, par le biais d'une déclinaison du « roman familial », que Charles Bonn appelle, par ailleurs, « *l'espace maternel* », cristallise-t-elle ce par quoi l'énonciation de l'intime, sous forme de micros récits, travaille une difficile et non moins factuelle condition humaine et historique. Par conséquent, le fantastique postmoderne enclenche un processus de ce qu'il convient d'appeler « *historicité littéraire* », d'avis que :

Pour produire l'Histoire, il ne suffit pas de décrire les faits, il faut les recréer. Or, le récit [fantastique postmoderne] possède, pour qui sait en utiliser toutes les virtualités, un pouvoir de signification du réel infiniment supérieur à celui du discours d'une description réaliste.⁶⁵⁷

En somme, la notion de « *crises créatrices* » et/ou « *salutaires* » embrasse les trois paradigmes narratifs que représentent la « crise du style, crise du sujet », la « crise du corps, crise de l'être » et la « crise d'un genre, crise d'une époque », caractéristiques non exhaustives d'une écriture postmoderne de la violence. Cette dynamique scripturaire, dont l'économie et l'inclination narratives consistent à sortir d'un ordre rigide de la pratique littéraire, procède d'un projet poétique contemporain qui, positivement, entend relancer le roman africain francophone. Ce qui suppose que ce dernier, puisque « *écrire, c'est bondir hors du rang des meurtriers* »⁶⁵⁸, excède, encore et toujours, les grands ordres et systèmes collectifs, intra et/ou « *extra textuels* »⁶⁵⁹, souvent et malgré eux, attentatoires à l'expressivité, libre et entière, de la subjectivité. Aussi est-il sous entendu, et même défendu⁶⁶⁰, qu'un autre rapport, différent de celui avec la modernité, unit la subjectivité à la postmodernité littéraires. En effet, si pour Marc Chénétier, la modernité littéraire coïncide avec « *un temps où la subjectivité se fit principe (...) prenant le haut du pavé* »⁶⁶¹, pour Marc Gontard, le « *glissement vers une problématique plus personnelle du moi* »⁶⁶² correspond à l'avènement de la postmodernité dans la littérature maghrébine. De même, dans une analyse postmoderne du roman négro-africain, un critique littéraire camerounais va jusqu'à déclarer : « *Et bien que l'Africain ne soit pas au centre du postmodernisme, on peut se*

⁶⁵⁶ Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁶⁵⁷ Bonn Charles, « *Histoire et production mythique dans Nedjma* », in *Nedjma*, Kateb Yacine, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1227.php>

⁶⁵⁸ Kafka Franz, *Journal*, 27 janvier 1922, [1945], trad. par Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954, p. 540.

⁶⁵⁹ Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, (sous la direction de) Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, p. 89-90 : « *Les liaisons extra-textuelles d'une œuvre peuvent être décrites comme le rapport de l'ensemble des éléments fixés dans le texte à l'ensemble des éléments à partir duquel fut réalisé le choix de l'élément utilisé donné* ».

⁶⁶⁰ Cascardi Anthony J., « Les possibilités du postmodernisme », in *Subjectivité et modernité*, [Cambridge University Press, 1992], trad. de l'américain par Philippe de Brabanter, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 351 : « *Si le problème de la modernité consistait à assurer l'unité (...) de sujets fondamentalement arrachés à la totalité, alors il appartient au postmodernisme de fournir la possibilité du changement là où, en tant que sujets, nous sommes à l'avance impliqués par et inscrits dans des totalités.* »

⁶⁶¹ Chénétier Marc, « Est-il nécessaire d'expliquer le postmodern(ism)e aux enfants ? », in *Études littéraires*, Volume 27, Numéro 1, 1994, p. 12.

⁶⁶² Gontard Marc, « Avant-propos. L'étrangeté de l'être », in *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 8.

demander si ce dernier n'a pas été un postmoderniste avant la lettre. »⁶⁶³ Seulement, Ambroise Kom, en défendant ainsi l'idée d'un postmodernisme africain, fait peu de cas de l'écrivain et de son monde intérieur. Ce qui constitue un lapsus d'autant plus manifeste que la majuscule, employée pour le substantif « Africain », trahit la persistance d'une réception critique appréhendant, avant tout autre critère, la littérature africaine à l'aune de son rapport à la communauté. Or, son insertion dans la postmodernité, après celle dans la modernité littéraire, implique un déplacement, de l'origine vers l'originalité, de son « *aura* ». En ce que celui-ci advient moins à travers une représentation du groupe que dans l'affirmation d'une personnalité et d'une liberté affectant les notions d'auteur, de roman et de fiction⁶⁶⁴.

Ainsi, pour étayer l'argumentation d'une écriture postmoderne de la violence, dans les romans de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, nous insistons, dans les trois chapitres annoncés ci-dessus, sur un déploiement contemporain de la subjectivité, consécutive à une prise en compte de l'ampleur du rapport individué de la pratique littéraire.

Chapitre IV : Crise du style, crise du sujet : Vers une scénographie postmoderne de la poétique de violence

Jean-Marc Moura, puisque la notion de scénographie littéraire dans l'espace francophone renvoie à ses travaux, écrit que le roman francophone constitue une « *exploration critique de notre (post-) modernité* »⁶⁶⁵. Ce qui, de façon visible et instantanée, attire l'attention, c'est la composition orthographique et typographique du néologisme, (*post-*) *modernité*, ainsi créé par Jean-Marc Moura (le néologisme ne constitue-t-il pas déjà en lui-même une sorte de violence rebelle en face *Du bon usage de la langue* ?). L'utilisation de l'afixe, pour lequel d'éminents lexicologues éprouvent « *quelques répugnances* »⁶⁶⁶, rompt subitement, ici, la continuité et l'harmonie initiales de la phrase. En même temps qu'elle fait ressentir la latence d'un malaise que parachèvent deux signes de ponctuation. D'une part, par l'intermédiaire du trait d'union qu'il convient, de fait, d'appeler « le trait de désunion ». D'autre part, par le biais des parenthèses qui enferment le mot dans sa propre aporie. Aussi peut-on postuler qu'au-delà du « *pessimisme* » que Marc Gontard circonscrit autour de la question de certains choix orthographiques du mot, la « *terreur dans les lettres* » portée en son sein par l'orthographe utilisé par Jean-Marc Moura fonctionne par métonymie. Elle préfigure, d'un point de vue esthétique, la postmodernité des œuvres romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi en tant qu'un projet acheminé par les moyens d'une poétique de la violence. Mais si *La violence du texte* maghrébin et *Le devoir de violence* de son homologue négro-africain, constitutifs de ces deux littératures, fondent l'autel sur lequel elles professent leur modernité, comment, ici et maintenant, attribuer à cette représentation de la violence des caractéristiques postmodernes ? La réponse à cette question se situe essentiellement

⁶⁶³ Kom Ambroise, « Culture africaine et enjeux du postmodernisme », in *LittéRéalité*, Volume 9, Numéro 2, 1997, p. 38.

⁶⁶⁴ Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, in *Œuvres III*, Paris, Éditions Folio-Gallimard, 2000, p. 302 : « *Un aspect de la crise de la peinture [littérature] est qu'à une époque où l'œuvre d'art prétend s'adresser aux masses, elle ne peut pas s'offrir à une réception collective simultanée.* »

⁶⁶⁵ *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 153.

⁶⁶⁶ Dauzat Albert, cité par Chevalier Jean-Claude, Blanche-Benveniste Claire, Arrivé Michel et Peytard Jean, *Grammaire du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1964, Rééditions de 1991, p. 50.

dans la correspondance des procédés, des formes et autres techniques d'énonciation que cette poétique de la violence entretient avec un critère indiscutable de la postmodernité : la *renarrativisation*. Aaron Kibedi Varga et Sophie Bertho ont respectivement théorisé cette notion. En effet, le premier soutient :

Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c'est la renarrativisation du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits.⁶⁶⁷

Quand la seconde observe que « le retour du sujet [qui] va automatiquement de pair avec le retour du récit. L'écriture semble redevenir le lieu d'une aventure humaine »⁶⁶⁸ dans le roman, après la période formaliste et ses multiples expérimentations. La définition donnée par le premier, ne sépare pas la nouvelle prédominance du récit d'un renversement distancié et non moins ironique du réalisme hérité de la modernité littéraire. Ce qui lui fait dire :

Le romancier postmoderne ne s'insurge plus contre l'omniscience du narrateur classique, comme l'a fait naguère Robbe-Grillet : les deux attitudes sont possibles et égales, un même jeu ironique englobe l'illusion du réalisme et l'illusion de la modernité.⁶⁶⁹

Celle envisagée par la seconde critique intègre, par ailleurs, l'idée que la renarrativisation procède d'un besoin sinon vital du moins urgent de raconter, de se raconter pour transformer, réinventer et réenchanter le réel décevant et le chaos du monde⁶⁷⁰. Aussi les dites caractéristiques de la renarrativisation, relevées par les deux critiques, correspondent-elles à celles que pointe du doigt Boubacar Boris Diop, romancier sénégalais, à propos de la mouvance narrative et esthétique actuelle observée dans les littératures francophones d'Afrique. Il y remarque « *que la réalité est en avance sur la fiction. (La réalité ressemble beaucoup à la fiction romanesque.) Pour être délirant en Afrique, un écrivain a surtout besoin d'être réaliste.* »⁶⁷¹ Cependant, c'est l'acuité scientifique de Marc Gontard, dans une étude simultanément diachronique, synchronique et transversale (il y convoque la philosophie, la sociologie, l'histoire, les sciences, l'économie entre autres) qui saisit la singularité postmoderne inscrite dans les œuvres francophones, notamment maghrébines et négro-africaines. Tout en réunissant, explicitement, les concepts des deux critiques occidentaux et en prenant en compte, implicitement, l'avis du romancier sénégalais, il les discute et les réoriente dans le sens d'un « décentrement ». Mais, surtout, il hiérarchise une taxinomie postmoderne dont « *la première s'organise autour du principe de discontinuité* »⁶⁷², préalablement mentionné et qui, ici, se décline sous la désignation d'« *écritures du discontinu* »⁶⁷³. Ce dernier, dans le contexte d'une écriture de violence comme celle des

⁶⁶⁷ Kibedi Varga Aaron, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 16.

⁶⁶⁸ Bertho Sophie, « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, juil-oct. 1991, p. 737.

⁶⁶⁹ Kibedi Varga Aaron, « Récit et postmodernité », in Kibedi Varga Aaron (sous la direction de), *Littérature et postmodernité*, Amsterdam, CRIN, n° 14, 1986, p. 6.

⁶⁷⁰ Bertho Sophie, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature*, n° 92, déc. 1993, p. 94.

⁶⁷¹ Diop Boubacar Boris, « Interview », *Biennale de Dakar*, décembre 1990, cité par Ambourhouet- Bigmann Magloire, « La cafritude, puînée attendue de la négritude. », in *Actes du colloque international 1960-2004 : bilan et tendances de la littérature négro-africaine*, Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, Presses Universitaires de Lubumbashi, p. 244.

⁶⁷² *La violence du texte*, op. cit., p. 73.

⁶⁷³ *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, op. cit., p. 75.

littératures francophones, maghrébines et négro-africaines, ici représentées à travers les œuvres respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, complète les analyses critiques développées précédemment autour de la problématique centrale de la crise du sujet et par conséquent du style. Question de sujet et de style : donc question de stratégie et de scénographie narratives et énonciatives qu'on ne peut désolidariser ni avec la renarrativisation en tant que dépassement du réalisme, ni avec la tension à l'origine de la discontinuité de l'écriture de violence. Pour cause, la mise en scène particulière des auteurs se heurte à une forme de mise en scène nettement plus conventionnelle. S'en suit, par conséquent, une lecture inédite du fait de nouveaux rapports auteur/lecteur et/ou narrateur/narrataire. Ces derniers, au-delà des questions formelles, œuvrent pour une expérience réceptive moins intelligible que sensible. Renforçant, ainsi, l'ambiguïté périphérique qui existe entre « *Récit fictionnel, [et] récit factuel* »⁶⁷⁴.

4.1. Le récit postmoderne de violence : un dépassement du réalisme

Ne s'agit-il pas, lorsque Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi écrivent autrement qu'en suivant une *Logique du récit* (début, progression, linéarité, chronologie, uniformité spatiale et temporelle...), de décentrer, dans l'espace romanesque francophone, la contestation du modèle balzacien ou du réalisme de Gustave Flaubert ? Si, dans les textes de nos deux auteurs, l'effet ironique qui accompagne cette déconstruction narrative annonce l'entrée dans une écriture postmoderne, celle-ci se manifeste surtout dans le redéploiement, volontairement excessif, de la narration. Les schémas et procédés énonciatifs, ainsi exagérément produits, suppriment les critères de hiérarchie, d'ordre et de valeur des structures et des situations actantielles. Pour impertinente et ironique, cette démarche consistant à convoquer la postmodernité à partir des interstices, des insuffisances et de la naïveté presque « bovaryste » de la narration héritée du réalisme, ne s'applique pas moins à la poétique de la violence dans *La prise de Gibraltar*. En effet, la textualisation parodique, sous forme d'une *Peau de chagrin* inversée, c'est-à-dire grossissant de façon irréversible et morbide, mobilise les éléments narratifs et descriptifs de la boulimie et de l'obésité de Rachid, le personnage principal. Quand par le biais de la redondance et de la récurrence des énumérations, des datations historiques ou des estimations précises sur la base de chiffres, elle aiguise la faim du récit menacé par « *un trop plein* »⁶⁷⁵. Elle en déguise la fin en démultipliant en son sein des micro-récits autonomes et circulaires. Lesquels s'agrègent pour créer un « *hypertexte* » qui recouvre moins l'acception « *dérivée et transformationnelle* »⁶⁷⁶ d'un texte par un autre, qu'il ne correspond à une ramification narrative, semblable au « *rhizome* »⁶⁷⁷ et ailleurs dénommé « *schémas arborescents ou en*

⁶⁷⁴ Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 66.

⁶⁷⁵ Tyras Georges (textes réunis par), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du Colloque international, Grenoble, 16-18 mars 1995, Grenoble, CERHIUS, Université Stendhal, 1996, p. 382 (non numérotée, qui équivaut à la page de garde).

⁶⁷⁶ *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 14 : Gérard Genette y définit l'hypertexte comme « *tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte.* »

⁶⁷⁷ Deleuze Gilles et Guattari Félix, « *Rhizome* », in *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 30 : « (...) le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. »

treillis »⁶⁷⁸. Un hypertexte dont le paradoxe réside dans la faillite générée par l'embonpoint de ses descriptions physiques, morales, psychologiques et circonstancielles. Excès narratif qui, dans sa tentation globalisante, produit l'effet inverse de ce qu'on peut en attendre. En d'autres termes, il génère de l'incertitude :

Pourquoi donc cette différence quelque peu saugrenue, surtout que l'on sait que l'on est à la veille d'une bataille qui va changer la face de l'Europe ? 1° Peut-être que les deux officiers manquants avaient été désarçonnés par leurs montures et qu'ils se trouvaient par terre, parce que trop nerveux eux-mêmes devant l'ampleur de la responsabilité qui les attendait et qui se concrétisait dans la volonté de la conquête de l'Europe entière en commençant par l'Andalousie. 2° Peut-être que les deux cavaliers avaient été tués au cours de la traversée du Détroit et que les chevaux avaient continué à avancer avec les officiers, d'une façon automatique ou instinctive, ou sous l'effet d'un réflexe conditionné. 3° Peut-être, aussi, que les deux cavaliers étaient victimes des illusions d'optique qui faussent tout regard, à cause de certaines lois physiques incontournables (...). 4° Peut-être, encore, que les deux officiers avaient abandonné leurs chevaux juste quelques moments pour assouvir un besoin naturel urgent et pressant, se reposer un instant, faire leurs prières, changer de selle ou n'importe quelle autre cause difficile à discerner, étant donné le nombre incalculable d'hypothèses et de probabilités, impossibles à recenser. 5° Peut-être.⁶⁷⁹

Si, chez Rachid Boudjedra, l'écriture postmoderne de violence s'inscrit dans une perspective de vampirisme du modèle réaliste, chez Sony Labou Tansi, le dépassement de ce dernier consiste en son étalement sans cesse reproduit. En effet, son écriture prolonge, sous forme de descriptions et de répétitions, la mise en exergue thématique de la corruption, de la torture et des répressions. Une certaine analyse explique que le besoin de renarratation qui caractérise *L'homme précaire*⁶⁸⁰ qu'est devenu le sujet postmoderne tient de sa triste et chaotique condition. Ce qui autorise à penser que les histoires de violence que l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi ressasse n'ont de signes et de sens que lorsqu'elles sont appréhendées à travers leur itération et leur permanence textuelles en tant que, certes, exercice de représentation s'inspirant d'un vécu, donc d'un certain réalisme, mais aussi comme dépassement de ce dernier. En effet, l'itération narrative de la violence, inscrite dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, conduit à une « *sommat* » adressée au récit réaliste de se départir de son « insoutenable neutralité ». Le récit romanesque de Sony Labou Tansi est postmoderne en ce qu'il subvertit les critères d'objectivité, d'observation et de refus de dénaturer les faits que revendique le réalisme traditionnel. À celui-ci, il « *additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite : ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations ; ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit.* »⁶⁸¹ Dans l'œuvre du romancier congolais, ce « *jugement implicite* » qu'évoque Roland Barthes évolue et se transforme dès lors que

⁶⁷⁸ Smadja Robert, « Faulkner, *Absalon, Absalon!* et Richard Millet, *L'amour des Trois sœurs Piale* », in Engélibert Jean-Paul et Tran-Gervat Yen-Mai (textes réunis par), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 405.

⁶⁷⁹ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 84-85.

⁶⁸⁰ Malraux André, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

⁶⁸¹ *Essais critiques*, op. cit., p. 30.

l'ultime degré de violence et d'horreur atteint, annule les précautions du réalisme descriptif et n'offre, au point de vue sous-jacent du narrateur, une lecture autre que celle d'une condamnation explicite :

La pauvre criait à l'aide, et nous entendions, estompée par les beuglements (...) : A moi, à l'aide : il me tue. Des portes, ainsi que quelques fenêtres s'ouvrirent, montrant des ombres qui se signaient (...). Il frappait des coups que tout le quartier pouvait entendre. Il frappait des poings, des pieds, de la tête, avec une lancinante rage de bête féroce. Rage besogneuse. Il frappait partout sur son corps déchiqueté pendant qu'elle criait à l'aide et que toute la ville se signait (...). Personne ne lui apporta ce qu'elle avait voulu : l'aide. La voix s'éteignait lentement : « A moi, à l'aide, il me tue. » Nous ne comprenions comment la ville avait pu tourner le dos au crime de Lorsa Lopez.⁶⁸²

La figure actantielle, par ailleurs narratrice principale du roman, Estina Bronzario, ne participe pas uniquement d'un hommage rendu au courage et au dévouement des femmes africaines. Si le thème de l'apologie féminine constitue un leitmotiv dans la littérature africaine, son inscription en tant que schème ouvre une ère dont l'influence postmoderne se rapproche de la littérature de genre, de communautés et/ou de groupes sociaux en marge et/ou en proie à la domination. Afin de dépasser la crise du sujet, notamment du sujet masculin en tant que narrateur et/ou personnage principal dont la violence et le désir de domination, n'ont d'égal que l'égoïsme d'une narration homodiégétique sans doute à l'origine de l'épuisement littéraire de sa représentation, l'œuvre romanesque intégrale de Sony Labou Tansi semble revendiquer une textualité et une littérarité alternatives. Celles-ci convoquent, d'abord, un style moins heurté et un ton plus mesuré dans une déposition féminine du récit. Elles délivrent, ensuite, à travers une pratique descriptive, une introspection moins psychologique que métaphorique des actants féminins. Enfin, elles distillent, dans le discours romanesque global, des particularités énonciatives chargées d'accents poétiques, comme pour signifier le souhait d'en finir avec un espace romanesque négro-africain particulièrement déshumanisé. Remettre le sujet et le récit au cœur de la narration, tout en déconstruisant les archétypes et les attendus d'une narration réaliste et rationnelle, revient ainsi, pour le romancier congolais, à instaurer ce que Bruno Gelas appelle une « *procédure d'exemplarisation* »⁶⁸³. Cette dernière s'articule autour de l'insistance narrative et descriptive de valeurs féminines telles que la beauté physique, notamment la plasticité du corps des héroïnes, et/ou les qualités morales. Quand ce n'est pas un discours sur la femme sainte et innocente qui est véhiculé :

Elle quitta Valancia (...) et laissa au père une lettre (...) Mon amour, Qui saura jamais ce qu'est le corps ? Le mien pourtant je le devine agréable à toutes les folies du monde, bâti à la seule mesure de la démesure. (...) Corps de turbulences, avec ses dômes, flèches, corniches, labyrinthes, mâchicoulis, minarets... (...) C'est justement la chair qui, en disant « je », change l'univers en un inépuisable chant de triomphe. Je vous aime. Dans ces mots simples est l'espoir. (...) Mon père ! quel corps n'est pas une mystique ? Je te fais cadeau du mien de la même manière que le Christ nous fit cadeau du sien sur la croix.⁶⁸⁴

⁶⁸² Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., pp. 28-29.

⁶⁸³ « La fiction manipulatrice », op. cit., p.77.

⁶⁸⁴ Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., pp. 48-49.

Cette réorientation apportée au récit et au sujet, ne révèle pas, contrairement à ce que pense Anatole Mbang, « *des déficiences de la création littéraire* »⁶⁸⁵ camouflées dans une écriture de compassion. Elle exprime une stratégie narrative et esthétique qui « *s'est renouvelé (e) dans sa forme* »⁶⁸⁶ à partir de « *la dénonciation d'une société déshumanisée* »⁶⁸⁷. Ce que Sony Labou Tansi assume ainsi dans une revue anglophone :

Creative writing should not be based on effect but on emotion. The emotional factor is a key element in my work. It's driving force behind my writing.⁶⁸⁸

Aussi le remplacement axiologique, construit autour de la substitution du sujet masculin par son alter ego féminin, atteste-t-il d'une stratégie de renouvellement visant à sortir de la tentation formaliste à laquelle les écritures négro-africaines ont succombé. Nonobstant, cette réorientation, notamment à travers un recours à l'isotopie de l'émotion, sinon exacerbe du moins conserve par un réalisme détourné, l'intensité dramatique d'une écriture de la violence :

La fillette appelait. Il fallait trouver une solution d'urgence, mais laquelle ? On pensait vite et à haute voix : casser la dalle prendrait trop de temps et tuerait la petite par les chutes des débris ou en couvrant de poussière le peu d'air dont elle disposait au fond de la fosse...Soulever la dalle ? Mais comment, sans provoquer un éboulement ? Une foule d'hommes impuissants discutaient autour de la fosse. Les femmes n'osaient pas s'approcher : elles pleuraient à distance, d'émotion et de désespoir.⁶⁸⁹

En somme, le récit romanesque postmoderne de Rachid Boudjedra s'inscrit dans la perspective d'un dépassement ironique du réalisme moderne par le biais notamment d'un hypertexte. Sony Labou Tansi entreprend une démarche esthétique pratiquement similaire, à la différence notoire qu'il choisit la réécriture réaliste dont il modifie, par la répétition des scènes de violence, l'objectivité et la réserve en un parti pris implicite. Ce qui revient à soumettre leurs écritures romanesques respectives à l'épreuve de plusieurs mutations esthétiques.

4.2. La mise en scène de la violence : à l'épreuve du discontinu

Le parcours littéraire et la bibliographie de Rachid Boudjedra révèlent qu'il est, outre un romancier, également, un poète, un critique, un essayiste, un metteur en scène et même un théoricien de la littérature. Davantage que « *l'écriture d'une aventure, [c'est] l'aventure d'une écriture* », en l'occurrence les questions esthétiques et formelles, inscrites sur un mode sinon subversif et iconoclaste du moins innovateur, figure au cœur de la pratique littéraire de l'auteur algérien. Aussi n'est-il pas étonnant de remarquer que dans *L'insolation*, *Les 1001 années de la nostalgie* et *La prise de Gibraltar*, une composition multiple, voire hétéroclite, convoque et mélange alternativement des modes d'expression que la nomenclature des genres littéraires distingue. Il y a, dès lors, en amont d'une écriture de violence tissée dans

⁶⁸⁵ Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. *Systèmes d'interactions dans l'écriture*, op. cit., p. 244.

⁶⁸⁶ Chemain Arlette, « Littérature subsaharienne de langue française », in *Revue Écrire*, numéro spécial, 1990, pp. 111-125.

⁶⁸⁷ Daninos Guy, « L'Etat honteux de Sony Labou Tansi ou la dénonciation d'une société déshumanisée », in *Le mois en Afrique*, n° 188-189.

⁶⁸⁸ Tansi Sony Labou, in *Revue Frank*, n° 14, 1992, p. 108.

⁶⁸⁹ *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 43.

une trame narrative, les coups d'une violence préemptés en tant que transgression portée à l'encontre du modèle romanesque générique. Si cette démarche participe, par ailleurs, de la mise en pratique de la théorie et des convictions littéraires du romancier algérien, elle n'en révèle pas moins une adhésion. Laquelle répond, ici, moins à un activisme militant qu'à la recherche d'une esthétique, comparable au projet littéraire du groupe et de la revue éponyme *Souffles* (même s'il a séjourné durablement au Maroc, Rachid Boudjedra, ne fait pas partie de *Souffles*. Ce qui ne fait que confirmer le caractère postmoderne de son écriture dès lors que cette dernière se définit également par rapport à une distance prise avec toute sorte d'avant-gardisme collectif). Tout se passe comme si Rachid Boudjedra, notamment à travers l'inscription du poème dans les dernières pages de *L'insolation*, reprenait à son compte le concept de l'« itinéraire, [où] le poème acquiert (...) la dimension de l'épopée se projetant dans le futur tout en étant plongée dans le passé »⁶⁹⁰. Autrement dit, la fusion de la prose et du lyrisme constitue *La voie royale* de la représentation littéraire de la violence implacable qui secoue le champ social et culturel du Maghreb :

Ma mère est morte. Eau vacillante. Douleur qui sourd. L'eau verte. L'eau bleue. J'ai peur. Les mauvaises odeurs. L'écume. Le salicorne (...). Si je pouvais seulement en finir avec suavement ! Suavement ! Dis ! (...) J'ai tout colmaté avec mes deux mains frileuses Malgré les torrents de sang Et la souffrance des paysans Scribe ! Ferme ta gueule Que le marteau-pilon Mette ta rage en pièces Il n'y a plus d'arbres Tu parles, Scribe ! Le peuple tournoie dans les ruelles sans idées préconçues Il tousse il meurt tous les jours et continue à signer avec Le pouce (...).⁶⁹¹

Rachid Boudjedra recueille cet « itinéraire » dans la mesure où son espace d'énonciation romanesque invite toutes les formes et les genres narratifs procédant de la nomenclature déjà évoquée ci-haut. Ce faisant, son roman « exprime et coïncide avec la tendance à l'hétérogénéité et au pluralisme propre à l'époque postmoderne »⁶⁹².

De même, la discontinuité qui au-delà de la violence qu'elle induit en surface, à savoir sur le récit, du fait notamment des interruptions dans la narration, des digressions, des anachronismes et autres ruptures chronologiques, atteint avec un seuil de violence identique la structure profonde de l'œuvre, en l'occurrence la forme, à travers principalement trois dimensions. D'abord, au niveau de la typographie de l'espace romanesque, l'inscription de poèmes, de chants, de contes, de figures mythiques ou historiques, de modèles ou de techniques d'énonciation s'inspirant de la peinture, du cinéma ou de la publicité et la réinscription de sujets, de phrases, de situations et/ou de personnages romanesques représentés dans les œuvres romanesques précédentes de Rachid Boudjedra, annoncent, sur un plan textuel, le choix d'une circularité au détriment de la linéarité. Quand, sur le plan esthétique, elles poétisent la prose et transposent le poème dans la prose. Aussi la pratique littéraire du discontinu révèle-t-elle, d'une part, la combinaison de l'intratextualité et de l'intertextualité mise en œuvre dans les romans de Rachid Boudjedra. D'autre part, elle constitue un déplacement et, même, un élargissement de la littérarité. En effet, la pratique du discontinu s'ancre autant dans une esthétique de la réceptivité que dans une *Esthétique de la réception*. En ce que, respectivement, par la médiation itérative et/ou interruptive des schémas énonciatifs et par son statut d'« œuvre ouverte », plastique à la forme et

⁶⁹⁰ Tenkoul Abderrahman, « La poésie marocaine de langue française », in <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/poesimaro.htm>. Dernière consultation, le 04 novembre 2009, à 19h.

⁶⁹¹ *L'insolation*, op. cit., pp. 237-238.

⁶⁹² Guibet-Lafaye Caroline, *Esthétiques de la postmodernité*, in <http://www.nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl/art.pdf>, p. 4.

immanente aux sens quand il s'agit d'intégrer des éléments nouveaux, étrangers et même étranges dans la narration, elle s'inscrit en tant que principe actif et impulsif dans la création romanesque. Elle installe, de fait, cette dernière dans un champ postmoderne dès lors que bon nombre de ses caractéristiques s'apparentent à celles de « *la citation* » et/ou à celles du « *collage* ». La première est caractérisée de la façon suivante :

La citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de la lecture (...). La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier. La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant.⁶⁹³

Quant au second, il se définit en ces termes :

Le collage intègre à l'œuvre des matériaux de différents arts ou des éléments extra-linguistiques (chez Aragon, Dos Passos, les cubistes, les dadaïstes, etc.). Le décollage aurait trait à l'œuvre qui « s'échappe » des médiums traditionnels et absorbe d'autres techniques (vidéo, multimédia, etc.).⁶⁹⁴

Dans *La prise de Gibraltar*, Rachid Boudjedra procède à la combinaison textuelle de la citation et du collage. En effet, il écrit :

Jusqu'à ce que, arrivé au bout de sa patience, il m'enlevât agressivement le livre des mains, s'en emparât avec une étonnante fébrilité, mît ses lunettes et se mît d'une voix de stentor - triomphalement – à traduire un passage d'Ibn Khaldoun sur la conquête arabe de l'Andalousie : Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçair, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla de force et amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, (...) (Ibn Khaldoun, L'Histoire des Arabes et des Berbères, tome VI, p. 432) (...).⁶⁹⁵

Ensuite, la discontinuité qui est à l'origine de la violence textuelle, se manifeste à travers ce que Marc Gontard appelle les « *procédures de disjonction* »⁶⁹⁶. En effet, ces dernières, dans *L'insolation*, *Les 1001 années de la Nostalgie* et *La prise de Gibraltar*, réduisent la ponctuation à son « *degré zéro* ». Elles suppriment très souvent les déictiques et distribuent de façon abusive des majuscules, quand elles ne les omettent pas délibérément. Ces dites « *procédures* » emmêlent différents niveaux de langue, différents types de langues, des caractères gras et/ou en italique dans une typologie multiple, des chiffres et des formules mathématiques. De ce fait, elles provoquent un débit chaotique dans le récit, une instabilité dans les structures formelles et un désordre et une ambiguïté sémantiques. Ce qui informe d'une écriture qui, selon un modèle de « *patchwork textuel* »⁶⁹⁷ déstructuré, livre son tissu narratif à un aiguillage tout aussi hasardeux et anarchique. Ce qui est, cependant, caractéristique des contradictions et de la décomposition qui affectent un tel espace

⁶⁹³ Compagnon Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 27.

⁶⁹⁴ Amey Claude et Olive Jean-Paul (sous la direction de), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 7.

⁶⁹⁵ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 21-23.

⁶⁹⁶ *La violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, op. cit., p.33.

⁶⁹⁷ Chaulet-Achour Christiane, « La violence du « Devoir » d'écriture de Yambo Ouologuem », in Chaulet-Achour Christiane (sous la direction de), *États et effets de la violence*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005, p. 161.

conflictuel. Aussi les phrases kilométriques, à l'œuvre sur plusieurs pages, procèdent-elles de la même dynamique :

(...) et l'autre Tarik ibn Ziad qui haranguait ses troupes devant Gibraltar Ecoutez vaillants guerriers. Où donc est l'issue ? La mer est derrière vous et l'ennemi devant vous qui avait fini avec sa victoire-éclair sur les Wisigoths ses démêlés avec son obèse et acariâtre chef Moussa ibn Noçaïr sa naïveté de montagnard numide juste islamisé pour remplir les livres d'histoire et les manuels scolaires (...) At jugurtha dum sustensare suos et prope iam adeptam victoriam retinere cupit circumventus ab equitibus dextra sinistraque omnibus occisis solus inter tela hostium vitabundus erumpit denique Numides iam undique fusi (...) et mon père disant mais traduis donc résous donc $x^3 + 3x^2 - 3x - 1 = 0$ c'était la guerre alors la ville avait été dévastée par l'armée ce 20 août 1955 (...) c'était toujours la guerre je m'étais mis à détourner le sens des mots et à casser la langue des vieux dictionnaires (...).⁶⁹⁸

Enfin, la problématique du rythme, dans son rapport à la discontinuité narrative, n'échappe pas à la violence textuelle. Ce qui, dans *La prise de Gibraltar*, se mesure à travers la recherche d'une vitesse et d'une tension prosodiques attestées par l'utilisation fréquente de la phrase nominale notamment. En effet, la phrase nominale élimine le prédicat et parfois le déterminant, permettant ainsi l'accélération du discours. Dès lors, la narration, amputée dans son mécanisme et dans sa structuration, favorise une fiction du manque, de la vulnérabilité, de l'absence et de la négation, du fait d'un *modus operandi* qui réduit considérablement l'homodiégétisme du narrateur principal. Accentué par une pratique répétitive de la syncope et intensifié par le jeu d'une incohérence propositionnelle dans l'entité de la phrase, le rythme du récit, accéléré par l'usage simultané de la forme pronominal et du participe présent, disséminés dans la narration romanesque, libère un supplément considérable de relief et de surcharge sémantiques. En effet, la connotation de violence s'enferme dans l'unité et le cloisonnement du mot, quand la dénotation de violence s'inscrit, au préalable, dans le saisissement problématique, parce qu'incertain et mouvant, de l'énoncé phrastique :

Solitude nocturne. (...) explosant au niveau des tempes selon un mouvement perpétuel et arythmique. Comme une sorte de tachycardie très mal placée parce que très voyante ! Mouvement perpétuel donc se brisant en mille segments. Se diffractant. Se dissolvant. Se reformant à nouveau. Se conglomerant. S'évanouissant. Puis se boursouflant à nouveau. Se dédoublant. Se surchargeant. Selon un rythme halluciné. Fluorescences zébrées d'éclairs fulgurants, violacés-bleutés-orangés. Des lignes multicolores – aussi – se dilatant, se tordant s'absorbant, se dévorant. Sans interruption. Voix répétitives et assourdissantes : (...).⁶⁹⁹

En conséquence, avec la discontinuité typographique, syntaxique et énonciative, présente dans l'œuvre romanesque de l'écrivain algérien, émerge une mise en scène. Celle-ci joue sa partition postmoderne en ce qu'elle annonce la chronique d'un *Démantèlement* de la narration. En effet, le retrait progressif des formes narratives linéaires coïncide avec un

⁶⁹⁸ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 228- 231.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 69.

attire certain pour le partage d'une expérience littéraire directe et sensible, élargie, dans la mesure du possible, au lecteur.

4.3. Le récit postmoderne de violence : Une expérience réceptive radicale

En convoquant respectivement la peinture d'Al Wasiti et le cinéma contemporain, en l'occurrence le western, *La prise de Gibraltar* et *Les 1001 années de la nostalgie* cèdent à la tentation du *Récit filmique*. Celui-ci, d'après André Gardies, renvoie aux lieux du texte littéraire où se donnent à voir les êtres et les objets de manière spectaculaire et scénique. Cependant, il précise :

Soyons clairs et même abrupts : il n'y a point d'équivalence entre roman et film, entre littérature et cinéma; tout au plus des similitudes dont il faut, de surcroît, saisir aussi exactement que possible les lieux et les modes de manifestation. (...). Certes, dans le passage de l'un à l'autre « quelque chose » se trouve : le récit, ou plus exactement, pour user d'une distinction (...), la narrativité.⁷⁰⁰

Or, le recours massif à cette dernière, observée aussi bien dans la littérature contemporaine du centre que dans celle de la périphérie, indique une appartenance à la mouvance postmoderne.

Le fait que les « grands récits » aient en général perdu leur crédibilité en tant que référence implicite confère un tout autre statut aux récits locaux. La narration connaît à nouveau son heure de gloire, non pas comme un simple retour à la forme classique du roman du XIX^e siècle, mais comme une utilisation de qualités et de traits importants que renferme cette forme romanesque, y compris son aspect de divertissement.⁷⁰¹

Mais cet effet-cinéma, ailleurs appelé « *rhétorique de l'image* »⁷⁰², au-delà de son aspect expérimental et ludique, cristallise, dans le roman francophone, un enjeu relatif à l'esthétique de violence. Tout se passe comme s'il fallait faire en sorte que l'écriture devienne un film d'horreurs, déployé sans ménagement devant la rétine du lecteur. Ce qui frappe dans une telle mise en scène, c'est, d'une part, la lenteur insistante de la description des situations de violence et, d'autre part, la volonté manifeste de feinter le « mot juste », par la pratique de l'impudeur. C'est que les scènes de torture et de massacre incarnent ce que Jean Hatzfeld appelle *Le nu de la vie*⁷⁰³, c'est-à-dire l'anéantissement de la forme (physique) et du sens (moral, sacré) de l'homme. Par conséquent, écrire le scénario de son assujettissement à la violence revient sinon à proscrire du moins à circonscrire la forme et le sens des mots dans un minimalisme terrifiant. Minimalisme qui rejette la « *compétence encyclopédique* »⁷⁰⁴. Ainsi, c'est de manière vulgaire, c'est-à-dire « *qui est sans aucune élévation, qui est*

⁷⁰⁰ Gardies André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette supérieur, 1993, p. 4

⁷⁰¹ Benoit-Dusauroy Annick et Fontaine Guy (sous la direction de), « *Tendances et figures contemporaines* », in *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, Éditions De Boeck et Larcier s.a, 2007, p. 757.

⁷⁰² Barthes Roland, « La rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 40.

⁷⁰³ Hatzfeld Jean, *Dans le nu de la vie. Récits dans les marais rwandais*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Seuil », 2001.

⁷⁰⁴ Hamon Philippe, *L'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 119.

ordinaire, prosaïque, bas » et de façon obscène, à savoir « qui blesse ouvertement la pudeur »⁷⁰⁵, que l'arbitraire et la cruauté transparaissent :

(...) tandis que l'armée ratissait les montagnes, déplaçait les populations, napalmait les paysans, bombardait les villages, violait les femmes, exécutait sommairement, guillotina à tour de bras. C'est ainsi qu'elle fit, un jour, une descente dans notre maison, (...) et qu'elle découvrit les slogans qu'on avait écrits Chems-Eddine et moi. L'oncle Hocine en avait profité pour faire étalage de sa lâcheté de sa trahison et de sa complicité avec les militaires français. Il n'arrêtait pas dire des bêtises, tremblait de peur, jubilait au fond de lui-même de nous voir, son fils et moi, confondus, pris en flagrant délit. Disant à l'officier ce sont de véritables criminels mon capitaine... Vous pouvez les fusiller... Ils ne vous apportent que des soucis. (...) mais débarrassez-nous de cette vermine...⁷⁰⁶

La simplification syntaxique, conjuguée à un style narratif direct, dans la mise en scène de la violence, s'inscrivent ici dans une perspective postmoderne. Celle-ci s'oppose à une modernité littéraire caractérisée par son élitisme et ses expérimentations multiples. En ce qu'elle propose une réception de l'œuvre romanesque à partir de l'intensité dramatique et angoissante qu'une telle écriture diffuse. Dès lors, l'enjeu narratif des textes romanesques de Rachid Boudjedra consiste moins à illustrer ou à reproduire la scène de violence qu'à saisir ce qui fait son événement/avènement. Rachid Boudjedra entend tirer de ses scénographies la singularité d'une expérience littéraire dont la radicalité s'inscrit, prioritairement, dans un dépassement des schémas, des systèmes et des techniques narratifs de l'esthétique de la réception de l'écriture de violence. Cette réduction de l'influence de la narration classique trouve son terme, d'abord, dans la dérivation progressive du « je » de l'autobiographie vers le « tu » et/ou le « nous » de l'auto-fiction. En ce sens que l'usage de ces deux pronoms personnels introduit un *Fils* illégitime et « irrespectueux »⁷⁰⁷ : le lecteur. Celui-ci obtient et/ou invente sa place dans la fiction à partir d'une réflexivité que l'activité et l'interactivité de la lecture rendent possible :

Je dis : est-ce que tu en as d'autres ? Il dit : je les ai tous ! toute la collection de la Dépêche de Constantine du début à la fin de la guerre j'en lis un chaque jour... (...) Je dis : « Ainsi, tu as poursuivi ta guerre à toi ! » Il dit : oui en quelque sorte comme tu vois... » A nouveau, nous gardâmes le silence.⁷⁰⁸

Ensuite, la tentation de la non dénomination, de l'indéfini, à travers les phrases impersonnelles et le choix d'un horizon référentiel volontairement masqué ou totalement improbable, crée une ambiguïté. Sur la base de celle-ci, la légitimité de l'auteur et l'hégémonie du narrateur sont contestées par la possibilité d'une auto-représentation de la fiction et d'une appropriation de cette dernière par le lecteur :

⁷⁰⁵ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/vulgaire> ; <http://www.larousse.fr/dictionnaire/français/obscene>

⁷⁰⁶ *La prise de Gibraltar, op. cit., p. 184.*

⁷⁰⁷ Toro Alfonso de, « La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* et Doubrovski, *Le livre brisé* », in Toro Alfonso et Gronemann Claudia (Hrsg.), *Autobiographie revisited : Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen and lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim/ Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2004, p. 86 : « Le lecteur doit se placer au cœur du texte et le transformer par sa propre lecture. Le lecteur ne doit plus avoir aucun respect face au texte (...). »

⁷⁰⁸ *La prise de Gibraltar, op. cit., p. 206.*

Cadavres dont il faut fermer les yeux. L'hôpital. La lampe bleue. L'odeur des latrines (...). Râles ! Nuit ! Folie ! (...). Quelqu'un glousse dans une zone d'opacité hallucinante. Un autre aussi. (...) (Comment faire pour oublier la longue infecte guerre et notre fuite devant les soldats étrangers qui ne comprenaient pas notre attachement à la terre parfois riche, parfois sèche et terreuse ? (...)) Seulement le napalm déversé par les insectes d'acier tourbillonnant dans le ciel, au dessus de la lagune. Mille et mille villages détruits. (...) Rien que le magma tordu de pierres et de poutres. Quelques hardes de pauvres, éventrés dans leur sommeil par les bombes. Un chien crevé. Un âne coupé en deux, avec ses boyaux arrachés bleuisant au soleil parmi les restes d'un bébé hagard qui n'avait pas su ce qui lui arrivait, le pouce dans la bouche et son œil lisse dans la main. Mort. Tatoué par l'acier, dans l'âcre odeur des genévriers et des poivriers tachés de rouge. Parfois aussi, dans l'holocauste, quelque vieille faisant ses ablutions dans le sang de sa vache, avec un air si sérieux qu'on aurait jamais cru qu'elle était folle...) (...).⁷⁰⁹

Enfin, en érigeant les interjections, les exclamations et autres cris de violence en catégorie du discours dans lequel vient se dissoudre un champ lexical et sémantique du sang, *L'insolation* renonce à une narration élaborée. Pour cause, les effets performatifs, les arguments directs et agressifs d'un tel matériau brut court-circuitent l'énonciation, notamment son pouvoir de métaphore⁷¹⁰. En effet, c'est parce que le transfert, dans le texte littéraire, de l'audition des actes de torture ou de la vision d'un corps ensanglanté, ne laisse pas le lecteur indemne que c'est autour de la distance fictionnelle auteur/lecteur et/ou narrateur/narrataire, réduite à sa plus simple expression, que se noue la radicalité de l'expérience littéraire du fait de violence :

Ha ! Ha ! Il jubilait dans son for intérieur, mais n'en laissait rien voir. Il préférerait attendre son heure. Surprendre les garnements au moment où l'évanouissement les prendrait, lorsque le sang giclerait et que le cri effroyable les rendrait pitoyables, toussant nerveusement pour ne pas perdre contenance et surtout pour ne pas vomir. (...). Ils hurlaient de plus belle et leurs petites voix aiguës, stridentes devenaient forcenées et vociférantes (...).⁷¹¹

La mise en scène de la violence et, parfois, l'excessive théâtralisation des supplices et autres horreurs se retrouvent également dans l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi. Cette dernière qu'on a trop hâtivement réduite en une dénonciation d'un totalitarisme, s'appuie sur une exhibition à outrance de contre-valeurs et un jeu de massacre théâtral, moins pour convaincre que pour dire l'indicible de la violence. En ce sens, Sony Labou Tansi ajoute sa voie à celles d'autres voix littéraires tentant de se confronter à l'insoutenable. Dès lors, son écriture participe d'une « *accumulation de ces expériences ponctuelles qui mises bout à bout construisent un sens supplémentaire à la stricte somme de leurs intérêts isolés. Cette définition-là, (...) insiste sur l'individualité de l'expérience, le bilan étant toujours unique, hétéroclite, et inachevé.* »⁷¹² En transformant en « *monstres hybrides* »⁷¹³ aussi

⁷⁰⁹ *L'insolation*, op. cit., pp. 98-100.

⁷¹⁰ Le Guern Michel, « Métaphore et Argumentation », in *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p.71.

⁷¹¹ *L'insolation*, op. cit., pp. 30-31.

⁷¹² Brillant-Rannou Nathalie, « L'expérience littéraire : création, lecture et transmission ? », in *Skholé*, hors-série, p. 100.

⁷¹³ Larthomas Pierre, *Le langage dramatique* [1974], Paris, PUF (réédition), 1980, p. 20.

bien sa prose que ses personnages romanesques, influencés notamment par le théâtre et, en visant le même objectif d'efficacité qu'Antonin Artaud entrevoyait dans le recours à la cruauté⁷¹⁴, Sony Labou Tansi, dans ses fictions romanesques, expérimente un modèle d'atelier postmoderne. Celui-ci répond à un désir d'expériences à vivre et à partager depuis que la modernité, selon Walter Benjamin, a établi, avec la fin des grands conflits meurtriers, un lien entre « *expérience et pauvreté* »⁷¹⁵ dans l'imagination des poètes, des écrivains, des dramaturges et des artistes. Les dialogues, les repères typographiques et autres marques prosodiques, relatifs à l'inspiration théâtrale, permettent d'assurer ce qu'on dénomme, dans un autre contexte, « *la succession (...) d'oncle à neveu* » avec la tradition orale africaine. Cependant qu'est maintenue « *l'œuvre ouverte* » à d'autres types de public, notamment le public du « centre » :

« Le bât blesse, avait dit Estango Douma, le gardien de la coutume. Le bât blesse », avait dit Yongolo Maurice Wema. On ne trouvait pas d'octogénaire. Les Banos avaient battu et rebattus le pays. (...), les vieillards lui rétorquaient tous la même chose : « Non, compadre, on ne confie pas l'avenir au pognon. Dans votre couillonnade, le bât va blesser. » Le bât commença à nous blesser : comme on ne trouvait pas d'octogénaire, les Banos Maya décidèrent dans leur arrogance de recourir à un simple homme de cinquante-six ans pour jouer le rôle du vieillard de pur poil. La nature veillait mieux que nous : le quinquagénaire mourut d'une crise d'hémorroïdes (...).⁷¹⁶

De même, la résonance permanente de l'inflexion lyrique dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi ne participe d'une autre raison que celle de repousser les limites de l'interprétation. Cette dernière devient le préalable d'une possibilité supplémentaire offerte au narrataire/lecteur de rencontrer *Le mystère dans les lettres*, de se rendre compte que l'invention poétique fait que « *jour paraît plus sombre que nuit* » :

Nous sommes dans ce pays où la nuit a des allures de divinité. Elle sent comme l'infini. Le jour ici ne sera jamais qu'un pauvre trou de lumière bleue, infirme. Le jour ici sera toujours aussi guéable que la Rouvière Verda en amont du bayou. La nuit seule a des choses à dire à l'âme. Elle seule sait mêler notre corps à la gigantesque truculence de l'univers.⁷¹⁷

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui s'inspire notamment des travaux de Louis Hjelmslev sur la connotation et la dénotation et ceux de Roman Jakobson sur la « *fonction référentielle* » et la « *fonction poétique* », le langage procède d'un arbitraire fécond. Elle écrit notamment :

C'est essentiellement grâce à elle, [la connotation] que s'est trouvée remise en cause une certaine conception monosémantique et monologique du texte. On sait simplement que le sens est pluriel, construit. Et que le sujet intervient, à

⁷¹⁴ Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938. Il écrit notamment : « *De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut.* »

⁷¹⁵ Benjamin Walter, « *Expérience et pauvreté* », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, collection folio essais, 2000.

⁷¹⁶ *Le commencement des douleurs*, op. cit., pp. 28-29.

⁷¹⁷ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 192.

l'encodage comme au décodage, dans la construction du sens, en mobilisant l'ensemble de ses compétences linguistiques, culturelles, idéologiques.⁷¹⁸

Ce qui autorise à penser que Sony Labou Tansi mise, dans son écriture de la violence, sur ce qu'on peut appeler, après Paul Éluard, une « victoire de Guernica ». En effet, il soumet, d'abord, sa prose romanesque à une discipline rythmique, prosodique, syntaxique et rhétorique dont la constance anaphorique et les effets d'assonance et d'allitération renvoient au vers libre. Il écrit, ensuite, suivant le modèle de la scansion dithyrambique de l'épopée ou de la légende, la chronique d'un continent noir en proie à la violence quotidienne et presque banale. Enfin, il révèle, par le biais du monologue intérieur, les souffrances physiques et les tourments psychiques des « damnés de la terre » d'Afrique. Aussi le romancier congolais poétise-t-il, par ces trois opérations, son texte romanesque. Il lui choisit, du même coup, comme sens, celui qui jaillit de l'appréhension de son énonciation :

Nous avons toujours géré ce qu'on ne trouve que dans les grands poèmes : la sève du monde. Nous avons toujours su que, malgré ses immondices, ses routes trouées, ses bataillons d'anophèles, ses marécages suppurants, son côté vasière vêtue de jungle, son faible pour la démence, sa tendance à devenir une blessure ouverte au centre de l'Équateur, notre ville restait un poème où la boue, la chair et les odeurs tentaient de se confondre sans trop de mal à la magouille des soleils pour chanter le refrain connu de tous ses habitants : Viens voir Le soleil est tombé fou. Viens boire Le ciel qui pisse le jour Le plus bas du monde Mange le temps qui passe Et mets tes jambes dans tes yeux.⁷¹⁹

Tout se passe comme si Sony Labou Tansi faisait sienne l'idée poétique que développe ainsi Jean-Luc Nancy :

Si nous comprenons, si nous accédons d'une manière ou d'une autre à une orée de sens, c'est poétiquement. Cela ne veut pas dire qu'aucune sorte de poésie ne constitue un moyen ou milieu d'accès. Cela veut dire – et c'est presque le contraire- que le seul accès définit la poésie, et qu'elle n'a lieu que lorsqu'il a lieu.⁷²⁰

Il espère ainsi provoquer un déclic, communiquer un émoi, rendre sensible et vivante l'expérience de « l'ébranlement »⁷²¹ que le récit romanesque de la violence s'évertue à représenter. Dès lors, recourir au langage poétique qui présente une contrainte formelle beaucoup plus soutenue que celui du roman, c'est faire en sorte que ce dernier ne s'enferme pas dans une « illusion référentielle ». C'est, surtout, imposer la singularité du mot à partir de sa matérialité sonore, visuelle et/ou imagée. Le syncrétisme et la fusion des mots, dont le caractère singulier est préalablement sélectionné, produisent une alchimie qui, radicalement, jette les conditions d'une rencontre dans un autre lieu, une autre scène, situés dans le rapprochement auteur/lecteur, narrateur/narrataire et dans un présent qui naît *hic et nunc*.

⁷¹⁸ Kerbrat-Orecchioni Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 9.

⁷¹⁹ *Les yeux du volcan*, op. cit., pp. 28-29.

⁷²⁰ Nancy Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, Éditions William Blake & co., coll. *La pharmacie de Platon*, 1997, p. 18.

⁷²¹ Rivière Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1913, p. 241, où il écrit à propos de l'expérience littéraire : « L'écrivain se propose de rendre sensible non pas une chose, mais l'ébranlement qu'elle communique à notre âme ; il choisit ses mots non seulement d'après leur sens, mais encore d'après leur pouvoir émotif. Un mot peut toujours exprimer plus qu'il ne signifie ».

Ainsi, dans les romans de Rachid Boudjedra, appréhender la question de la réception littéraire en tant qu'elle s'inscrit comme élément de narration, passe par une accessibilité énonciative (recours au langage sinon vulgaire du moins populaire), une immixtion narrative du lecteur (recours au pronom personnel « nous ») et finalement par une littérarité du discours des « affects » (cris, interjections et autres expressions de la douleur). Chez Sony Labou Tansi, cette démarche intervient dans la théâtralisation excessive ou la poétisation systématique des faits de violence. Les deux perspectives aboutissent à une pratique métatextuelle dont la postmodernité s'affirme, au-delà d'un dialogisme qui se résumerait à convoquer l'intelligence intertextuelle du lecteur, suivant ce qu'Arthur Danto appelle *La transfiguration du banal*. En effet, ce dernier écrit :

L'œuvre doit toujours être complétée par le spectateur (...) nous lisons comme nous regardons parce que nous interprétons comme nous voyons (...) il est donc essentiel (...) de comprendre (...) ce phénomène assez puissant pour extraire les objets du monde réel et les faire entrer dans un monde différent, un monde de l'art, un monde d'objets interprété.⁷²²

En définitive, il s'avère que la poétique postmoderne, inscrite dans les œuvres francophones du Maghreb et de l'Afrique noire, à travers notamment celles de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, réinvestit un réalisme littéraire qu'ils considèrent désuet et, sans doute, inopérant dans la représentation de la violence. Ils le transforment et le dépassent, respectivement, au moyen d'un hypertexte parodique et à partir d'une réécriture qui n'opposent pas départi prisentreune approche réaliste, empreinte d'objectivité, et une condamnation qui, pour sous entendue qu'elle soit, n'en reste pas moins manifeste à travers la stratégie et la rhétorique narratives. De même, ils exposent le traitement descriptif du fait de violence sous le miroir déformant d'une mise en scène dont la discontinuité demeure le principe esthétique majeur. Dans un mouvement similaire, la textualisation de la typographie, sous forme de citations, de collage ou greffe, le renouvellement de la syntaxe selon une « *procédure de disjonction* » et la disqualification progressive de la narration homodiégétique, concurrencée par des « *formes brèves* »⁷²³ narratives telles que les phrases nominales, les énonciations impersonnelles et la féminisation des personnages importants, démythifient le sujet héroïque. Aussi les écritures de violence de nos deux auteurs s'orientent-elles vers une recherche de scénographie postmoderne. Marc Gontard ne dit pas autre chose quand il affirme :

Cette dimension « fractale » du fragment libre dont l'irrégularité apparaît autant dans l'effet de discontinuité du texte que dans l'hétérogénéité des particules-événements, tout comme la pratique du collage lorsqu'elle traduit la discontinuité de notre expérience du réel, apparaissent clairement aujourd'hui comme des formes possibles d'écriture postmoderne dans la mesure où ce sont des écritures du discontinu qui coïncident dans leur principe avec les pensées de la différence qui activent la condition postmoderne.⁷²⁴

Tout comme participe de la même perspective « *l'annonce faite* » au lecteur de participer à la narration. Celle-ci se fonde dans ce qu'on peut appeler une mimésis dès lors que les possibilités et les limites interprétatives se satisfont de « *dire non pas ce qui a lieu réellement,*

⁷²² Danto Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 203 et p. 218.

⁷²³ Montandon Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 5 où il dresse un répertoire de ces dernières.

⁷²⁴ Gontard Marc, « *Écritures du discontinu en contexte postmoderne. Collages et fragments chez Michel Butor et Georges Perros* », in *Annales de l'Université de Craïova, Langues et littératures romanes*, AN XI, Nr, 1, 2007, p. 53.

*mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire »*⁷²⁵. Aussi s'honorent-elles à limiter la pratique littéraire dans une représentation qui, pour monstrueuse et tragique, n'en reste pas moins réaliste⁷²⁶. Car, « *le lecteur joue, dans cette conception de l'univers romanesque, le rôle passif du voyeur, qui regarde se dérouler (comme une suite d'ombres javanaises) un drame où il ne prend [pas] part (...) »*⁷²⁷. Les romans postmodernes francophones, à travers ceux de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, disent autre chose : le lecteur, par le truchement du langage, adapté selon différentes énonciations conceptuelles et contextuelles (la langue populaire, la langue savante, la langue « muette », et cetera...), accède à la narration. Quand l'usage des pronoms personnels, notamment le « nous », le désigne en tant que structure actantielle. Ainsi, il entre de plein pied dans la fiction, en même temps qu'il fait rentrer cette dernière dans la réalité dès lors que la théâtralisation et la poétisation favorisent l'émergence d'une expérience interactive sensible. Ruth Amar, dans une étude consacrée à *Harrouda*, de Tahar Ben Jelloun, revisite la notion d'« être créant »⁷²⁸ que promeut Paul Valéry. En déplaçant ladite notion dans le roman maghrébin, elle la lie à l'activité passionnée du lecteur, non sans l'inscrire dans une perspective postmoderne. Elle écrit notamment :

Ainsi, le texte de Harrouda reflète son faire, car en lisant, nous sommes conscients de l'œuvre en train de se créer et non pas de l'œuvre déjà réalisée. Le narrateur signale : « Je laisse l'écriture se déplacer jusqu'à dessiner la circonférence », et il ajoute : « écoutez » (p.89) et de fait, il invite son lecteur à prendre part à ce faire.⁷²⁹

Cette expérience ou « *exploration* » (pour reprendre le mot de Jean-Marc Moura que nous citons au début de ce chapitre), annonce, sans doute, « *le marquage du corps dans la culture postmoderne* »⁷³⁰ des littératures francophones d'Afrique.

⁷²⁵ Aristote, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. (IX, 1451b, 1-3).

⁷²⁶ Auerbach Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. par Cornélium Heim, Paris, Gallimard, 1968.

⁷²⁷ Éthier-Blais Jean, « Mimésis : réalisme et transcendance », in *Études Françaises*, vol. 6, n° 1, 1970, p. 10. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/036428ar> .

⁷²⁸ Valéry Paul, *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, p. 892 : « (...) celui qui crée en nous n'a point de nom. »

⁷²⁹ Amar Ruth, « *Harrouda : le postmodernisme de Tahar Ben Jelloun* », in *Nouvelles Études Africaines, Volume 17, Numéro 1, 2002, p. 26*. Version numérique : <http://www.limag.refer.org/Textes/Amar/BenJelloun.PDF>

⁷³⁰ *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, p. 52, <URL: <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF>

Chapitre V : La crise du corps, crise de l'être : Comment peut-on écrire après le sida ? Où l'écriture de la maladie comme forme-sens⁷³¹

En désignant la pandémie du sida en tant que « *chronique d'une mort annoncée* »⁷³² du continent africain, Fred Eboko situe la problématique de l'écriture sidéenne dans une perspective littéraire et postmoderne. Perspective littéraire en ce que l'expression consacrée, employée dans un contexte et un espace de littératures émergentes, s'ancre dans l'histoire littéraire de l'occident. En effet, la cooptation littéraire du sida y prolonge la représentation des grandes épidémies et autres endémies. La peste, à la suite de la lèpre évoquée, notamment, par Gustave Flaubert⁷³³, du choléra et de la tuberculose présents dans les écrits de Thomas Mann⁷³⁴ et de la syphilis « baudelairienne », incarnait, jusqu'à l'apparition des premiers textes littéraires sidéens, un modèle indépassable. Perspective postmoderne dès lors que « *fait sens* »⁷³⁵ la délocalisation paradigmatique qui, d'une part, déplace *La peste*⁷³⁶ et l'imaginaire de la maladie dans son ensemble, de Milan⁷³⁷, Londres⁷³⁸ ou Paris à Oran. C'est-à-dire du centre vers la périphérie, poursuivant, d'autre part, une filiation qui d'Oran s'oriente vers Brazzaville, au Congo. Pour cause, la désignation du sida en « *peste rose* »⁷³⁹ traduit une « *écriture du désastre* » que Gilles Ernst résume ainsi : « *Sida, peste fin de siècle* »⁷⁴⁰. Dès lors, peut être sinon remise en cause du moins relativisée, la réception critique univoque totalisant la lecture du roman d'Albert Camus exclusivement selon une allégorie de la détestation de la guerre et du nazisme. Désormais, à posteriori et alternativement à la littérature occidentale dont la sécularisation instaure de fait une « *archéologie* »⁷⁴¹ de l'écriture de la maladie, il est « *possible* », puisque « *le roman*

731

Pour la poétique I, op. cit., p. 176 où Henri Meschonnic définit ainsi la notion de « forme-sens » : « *Forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre.* »

732

Eboko Fred, « Sida : des initiatives locales sous le désordre mondial », in *Revue Esprit*, n° 317 août-septembre 2005, p. 211.

733

Flaubert Gustave, *La légende de saint Julien l'hospitalier* [1877], Pléiade, Tome II, pp. 623-648, 1952.

734

Mann Thomas, *La mort à Venise* (1912), trad. par Bertaux F. et Sigwalt C., Paris, Le Livre de Poche n° 1513, 1922 et *La montagne magique* (1924), trad. par Betz Maurice, Paris, Le Livre de Poche, 1991. Nouvelle et roman, ces deux œuvres traitent, respectivement, du choléra et de la tuberculose.

735

Raulet Gérard, « La postmodernité, vingt ans après. Du mythe à la réalité. », in *Revue La pensée, Crise du postmodernisme*, n° 349, janvier-mars 2007, p. 9.

736

Camus Albert, *La peste*, Paris, Gallimard, 1947.

737

Manzoni Alessandro, *Les fiancés*, Paris, Garnier Frères, 1870, qui traite de la peste à Milan.

738

Defoe Daniel, *Le journal de l'année de la peste* [1720], Paris, Aubier, 1943.

739

Pracontal Michel de, « La peste rose du Sida », in *Magazine littéraire, Idéologies, le grand chambardement* n° 239-240, mars 1987, pp. 73-74.

740

Ernst Gilles, « Sida, peste fin de siècle. Remarques sur quelques récits de 1987 à 1994 », in *Les grandes peurs. Travaux de littérature*, 16, 2003, pp. 221-238.

741

Spoiden Stéphane, *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

postmoderne explore l'univers des possibles »⁷⁴², d'envisager le chef d'œuvre romanesque d'Albert Camus, que du reste Kateb Yacine considérerait comme son « *cher compatriote* »⁷⁴³, selon une perspective africaine. Celle-ci, du fait des scénographies romanesques de l'espace (*La peste* a pour cadre et lieu narratifs la ville d'Oran), du temps (la période de la décolonisation de l'Algérie), de l'identité et de la culture métissées de l'auteur, légitime *La peste* dans ce qu'elle n'aurait peut-être jamais cessé d'être : un archétype de l'écriture de la maladie dans l'espace littéraire africain. Que du reste l'urgence et la résurgence des fictions littéraires africaines sur le sida viennent aujourd'hui sinon perpétuer du moins reformuler. De même, rétrospectivement, de la latence du discours sur la maladie physique (par opposition à la maladie mentale, nous parlons de maladie physique, c'est-à-dire celle qui révèle des symptômes visibles, des stigmates, une dégradation et une déchéance du corps) dans les fictions africaines lorsque ces dernières étaient presque exclusivement traversées par une *Histoire de la folie*, émerge une relecture postmoderne. Laquelle voit à travers cette latence moins « *les béances d'une écriture* »⁷⁴⁴ que ce qu'on pourrait appeler une incubation littéraire. Autrement dit, l'écriture de la maladie physique, telle la métaphore du bacille camusien, est restée longtemps cachée dans le corps du discours de la folie que d'aucuns, Franz Fanon et Albert Memmi notamment, considèrent, comme une « *maladie proprement* »⁷⁴⁵ et totalement à même de « *confondre* »⁷⁴⁶ le sens et le sens vide de la violence dont elle incarne une forme. Avec l'avènement, la progression meurtrière et les ravages du sida, sinon cessent du moins baissent les incantations, les hystéries et les hallucinations du « *fou du village* », figure tutélaire de l'écriture de la maladie dans les fictions maghrébines et négro-africaines. Ces dernières s'inscrivent dans une dynamique de *Réelles présences*, définie par Georges Steiner comme une réaffirmation de « *l'ordre du Logos* ». Autrement dit, il s'agit d'un langage qui, optant pour la littérarité de la maladie, prône ceci :

Le pari sur le sens du sens, sur le potentiel de compréhension et de réponse qui se manifeste lorsque la voix d'un être humain s'adresse à un autre, lorsque nous sommes mis en face du texte, (...) c'est-à-dire lorsque nous rencontrons l'autre dans sa condition de liberté, ce pari [qui] porte de fait sur la transcendance.⁷⁴⁷

Par conséquent, elles s'orientent, selon Jean François Lyotard, vers une littérature qui, « *à coup de métaphores (...) médicales* », regarde enfin « *sa monstruosité* »⁷⁴⁸. À savoir celle qui menace sa survie et celle de sa communauté. À juste titre, si l'écriture de la maladie incarne, de nos jours, « *le sujet par excellence du postmodernisme* »⁷⁴⁹, c'est que les dites « *métaphores* » réunissent les conditions d'un *ars moriendi*. En effet, elles

⁷⁴² S C, « Le postmodernisme », in <http://lunch.free.fr/postmodernisme.htm>

⁷⁴³ Kateb Yacine « Lettre à Albert Camus », in Corpet Olivier et Dichy Albert (textes réunis et présentés par), *Kateb Yacine, éclats de mémoire*, Paris, IMEC Éditions, 1994.

⁷⁴⁴ Bousta Rachida, « Inscription du langage du corps à travers les béances d'une écriture », in *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, op. cit., p. 97.

⁷⁴⁵ Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Rhizome, Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 54.

⁷⁴⁶ Kaprow Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 114.

⁷⁴⁷ Steiner Georges, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 22.

⁷⁴⁸ Lyotard Jean-François, *Rudiments païens*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1977, p. 168. Il écrit notamment : « *Que le corps (...) se mette un peu à s'agiter, et ce qui se montre est sa monstruosité (...). C'est pourquoi ces phases de turbulence semblent toujours inexplicables et mêmes suspectes à celui (...) qui par l'exclusivité de son point de vue unificateur ne peut les apprécier (et les refouler) qu'à coup de métaphores géologiques, médicales.* »

⁷⁴⁹ Meuret Isabelle, *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 50.

font valoir une approche esthétique investissant la maladie avec davantage d'inventivité. S'y ajoute la possibilité d'inscrire une pluralité de sens. Ceux-ci, dépassant ceux inscrits dans la crispation des tabous et dans les croyances à une punition divine, proposent à travers l'éclectisme des thèmes, la multiplication des points de vue et la diversité des espaces narratifs, un « *renouvellement du discours* »⁷⁵⁰. Aussi l'esthétique de la maladie s'inscrit-elle dans une perspective d'appropriation de sa période brève, *Critique et clinique*, en l'occurrence la crise. Ce qui ne fait pas de cette pratique scripturaire qui investit la maladie, soit-disant, une contingence de « *la crise de la représentation* »⁷⁵¹. Elle incarne, plutôt, ce qu'il convient d'appeler, à la suite de Michel Chaillou, une écriture « *l'extrême contemporain* ». Aussi les stratégies et les modèles discursifs choisis, pour contourner la difficulté de dire la maladie, notamment le sida, s'élaborent-ils à partir d'un lieu d'énonciation spécifique. Sa convocation s'analyse en tant qu'elle agrège, à partir des caractéristiques de son système, un univers de forme-sens *ad hoc*. Celui-ci désigne l'incertitude en tant que paradigme de fond et de forme, susceptible de dépasser la tentation aporétique de l'écriture de la maladie. De sorte que cette dernière traite, avant tout, de la souffrance, dans une expression détournée, textuellement, par « *le dire oblique* » du secret, du silence et de la rumeur. En même temps que l'acte de contrition qu'elle pose face à la réfraction d'un discours dominant, incarne, in fine, une volonté d'investir, voire d'excéder, les pouvoirs du/des sens.

5.1. Esthétique, critique et clinique de la crise

C'est souvent par une logique esthétique forcenée (procédure de disjonction de la structure, dysfonctionnement de la syntaxe, arbitraire de la ponctuation), donc quasi pathologique, que Rachid Boudjedra représente *Le désordre des choses* en Algérie et chez les Algériens. Comme s'il s'agissait d'un « grand corps malade ». C'est ce qui conduit, certainement, Jacqueline Arnaud à caractériser l'écriture romanesque du romancier algérien en tant qu'elle participe d'une « *littérature contemporaine de recherche* »⁷⁵². Si elle ne prononce pas le vocable « postmoderne », on peut supposer, à posteriori, qu'elle n'en anticipe pas moins l'horizon fécond que ce dernier entretient avec la crise au sens maladif. De même Marc Gontard, en investissant le champ littéraire du *Roman français postmoderne*, dont il n'exclut pas du reste le roman francophone, donne droit de cité à cet imaginaire qui convoque, à la fois, dans le sens d'une littéralité et d'unellittérarité, la notion de crise, considérée dans son acception pathologique. En effet, d'une part, l'universitaire rennais reconnaît :

Emprunté à la terminologie médicale, le terme Krisis⁷⁵³ désigne un changement brutal et momentané qui s'effectue sur le mode du paroxysme et qui de ce point

⁷⁵⁰ Groulez Marianne, « Écrire l'anorexie. Évolution de la maladie, renouvellement du discours. », in *Études*, Tome 405/ 4, 2006/ 10, pp. 330-337.

⁷⁵¹ Brix Michel, *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Namur (Belgique), Société des Études Classiques, 1999, p. 155.

⁷⁵² Arnaud Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives*, vol. 1, Paris, Publisud, 1983, p. 121.

⁷⁵³ *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société*, <URL: <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF> , op. cit., p. 33 où, sur la note de bas de page, Marc Gontard justifie ainsi le choix de l'orthographe du mot *krisis*: « Du grec *krinen*: « juger, décider », désigne une phase grave, décisive, de la maladie où la mort est impliquée soit comme terme, soit comme retour à la vie dans un processus mortel. »

de vue, correspond assez bien, dans l'ordre de la culture, au phénomène des avant-gardes.⁷⁵⁴

D'autre part, il semble annoncer, non sans raison, les potentialités thématiques, esthétiques, narratives et imaginatives circonscrites autour d' « *un autre aspect de la crise [qui] est sans doute l'apparition du SIDA, qui mêle à l'érotisme la menace mortelle du virus.* »

⁷⁵⁵ Dès lors, dans leur rapport à la postmodernité, lorsque celle-ci procède comme saisissement contemporain d'un *annus horribilis*, les littératures francophones d'Afrique déconstruisent, quand il s'agit de transformer en littérarité la littéralité de l'écriture de la maladie, l'équation binaire : écriture de la maladie égale maladie de l'écriture. De façon plus complexe, elles réorientent le débat vers davantage de stratégies discursives et fictives en refondant, dans un sens actif, voire réactif, la fonction dialogique de la notion de crise. Par conséquent, cette dernière s'affranchit de son horizon contextuel ou référentiel. Elle entre de plein pied dans *L'univers de la fiction*⁷⁵⁶, devient paradigme, sujet et lieu d'une tension narrative. L'hégémonie discursive et énonciative de cette dernière s'observe dans l'« architexture » romanesque à partir de son positionnement. En amont, elle joue de son effet d'entraînement et, en aval, elle suit une logique d'enchaînement, par rapport aux autres formes d'énonciations présentes dans l'œuvre. Ces dernières sont, d'une part, inféodées dans l'énonciation de la crise. D'autre part, elles voient leur espace narratif affecté d'un dérèglement. Pour cause, « *la crise, au lieu d'introduire à une pensée du déterminé, importe de la médecine (...) une certaine manière de désigner l'aléatoire, une expectative (...)* »

⁷⁵⁷ D'où les signes symptomatiques qui apparaissent, notamment, à travers la formulation lapidaire et anaphorique du phrasé, son inversion et sa ponctuation interrogative :

Le médecin décréta un régime alimentaire draconien et imposa un tas de comprimés prétendument régulateurs de ce désordre biologique qui s'était emparé de lui. Son corps se mit à enfler d'une façon inquiétante. Ses glandes avaient perdu le sens de l'équilibre. (...). Était-ce la guerre? Était-ce la bastonnade? Était-ce la gifle de sa mère? Était-ce cette sourate obscène? Il ne le sut jamais. Il savait seulement que tous les événements s'étaient produits presque simultanément. Il eut d'abord des nausées terribles (...). Ensuite il eut des vertiges. Après il eut mal aux testicules. Enfin il se mit à grossir et à gonfler.⁷⁵⁸

La mise en scène de la crise, dans la fiction romanesque de Rachid Boudjedra, s'éloigne des modèles, proustien et kafkaïen, représentant la maladie, respectivement, selon la chronique d'une affection de longue durée ou selon son irrémédiable rémission⁷⁵⁹ chez l'Homme. Elle leur oppose une narration sporadique, presque spasmodique, suggérant ainsi, l'option d'une

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁵⁶ Pavel Thomas, *L'univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.

⁷⁵⁷ Benrekassa Georges, « Lexique médicale, vocabulaire dramatique, métaphore politique: la notion de crise au XVIII^e siècle en France, in *Textuel*, Université de Paris 7, S.T.D., N° 19, 1987, *Dire la crise/Penser la crise*, p. 10.

⁷⁵⁸ *La prise de Gibraltar, op. cit.*, pp. 176-177.

⁷⁵⁹ Castel Pierre-Henri, « Écrire avec les ressources mêmes de l'angoisse : note sur Kafka », in *Savoirs et clinique*, n° 6, *Transferts littéraires*, Paris, Érès, 2005, p. 37. Le critique y reprend ce passage : « *Je me dis, Milena, que tu ne comprends pas la chose. Essaie de la comprendre en l'appelant maladie. [...] Et c'est cela qu'on prétend guérir ?* », in Kafka Franz, *Lettres à Milena*, éd. revue et augmentée, trad. française d'Alexandre Vialatte, Textes complémentaires traduits par Claude David, Paris, Gallimard, 1988, pp. 258-259.

formulation s'apparentant aux « formes brèves » de la maladie, en l'occurrence le malaise. Non sans proliférer des caractéristiques postmodernes, à partir de la « violence effective de l'écriture disséminante »⁷⁶⁰. Celle-ci, ici, rencontre la définition qu'en donne son théoricien, Jacques Derrida :

La dissémination, ce ne serait pas seulement la possibilité pour une marque de se déliter ([...] voir le jeu de ce mot clinique [...]), la force- la force de répétition, donc d'automatisme et d'exportation- qui lui permet de rompre son attache avec l'unité d'un signifié qui ne serait pas sans elle, de faire sauter cette agrafe et de défaire l'édredon du « symbolique » (...). C'est aussi la possibilité de déconstruire (...) ou si vous préférez de découdre (c'est le « en-découdre [...]) l'ordre symbolique dans sa structure générale et dans ses modifications, dans les formes générales et déterminées de la socialité, de la « famille » ou de la culture.⁷⁶¹

Aussi fait-elle (la dissémination) cause commune avec la dissimulation dans la mesure où elle s'avance masquée. Pour ce faire, elle se détourne, notamment, de l'inscription balisée et régulière d'un champ lexical et sémantique de la pathologie. Sur les traces de l'écriture de la maladie, elle dissémine et/ou dissimule, une seconde pathologie textuelle, semblable à un « vice de formes »⁷⁶². Par conséquent, la confusion de prédicat, l'absence de ponctuation, l'utilisation abusive des majuscules et l'effet néfaste de la parataxe, notamment de l'asyndète qui supprime toute coordination et subordination syntagmatiques et/ou propositionnelles, sondent les points culminants de cette énonciation de la « krisis » :

Il eut la tête tranchée net par un coup de sabre que tenait un gigantesque Sénégalais de plus de deux mètres de long Lui s'escrimant à écrire des slogans politiques avec de la craie jaune sur le sol en mosaïque de la terrasse C'est à ce moment-là qu'il devint obèse Dérèglement glandulaire doublé d'une boulimie tenace avait diagnostiqué le médecin.⁷⁶³

Le déclenchement de l'écriture dans une concomitance scénographique saisissant le malaise à partir de son lieu désigné comme mosaïque, [« Lui s'escrimant à écrire (...) sur le sol en mosaïque de la terrasse C'est à ce moment-là qu'il devint obèse Dérèglement glandulaire (...) »], annonce un « moment postmoderne ». Celui-ci, dans *L'insolation et La prise de Gibraltar*, procède d'une dynamique de « tuilage », c'est-à-dire « un principe d'écriture qui fait apparaître l'élément étranger comme continuation du thème (...), et donc comme un produit de ce dernier »⁷⁶⁴. Dès lors, les romans de Rachid Boudjedra s'inscrivent dans un creuset narratif atypique intégrant des figures, des procédés et autres tropismes affectés du sceau et des signes de la souffrance. À ces derniers, le romancier algérien adjoint ce que Hugues Peters appelle poétiquement « des vers de maladies »⁷⁶⁵. Ce qui,

⁷⁶⁰ Derrida Jacques, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1972, p. 118.

⁷⁶¹ *Ibid.*, pp. 113- 118.

⁷⁶² Sarkonak Ralph, « Hervé Guibert : vice de formes » in Boulé Jean-pierre (textes réunis et édités par), *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1995.

⁷⁶³ *La prise de Gibraltar, op. cit.*, p.47.

⁷⁶⁴ Schneider Mathieu, *Destins croisés. Du rapport entre musique et littérature dans les oeuvres symphoniques de Gustav Mahler Richard Strauss*, Berlin, Éditions Gorz, 2005, p. 429.

⁷⁶⁵ Peters Hugues, « « De part en part, mordent les vers de maladies ». Analyse métrique d'un poème de Verhaeren », in *Études Francophones*, Volume XII, n° 2 Automne 1997, Université de Louisiane Lafayette.

dans une perspective métalinguistique, postule que la crise augure l'avènement/événement d'une communication langagière. Même si Marc Gontard relativise :

Transposée dans le domaine de l'histoire et de la culture, elle [la crise] relève moins d'un processus dialectique que d'une manifestation du discontinu qui désordonne et chaotise la linéarité moderniste.⁷⁶⁶

Si tombe sous le sens l'affirmation que la représentation de la crise bouleverse les modes scripturaires modernes, la question de sa discontinuité n'exclut pas une perspective dialectique. La « *notion de leurre* »⁷⁶⁷, que Marie Darrieussecq, analysant « *le dire oblique* », ou biaisé, dans *L'incognito*, d'Hervé Guibert, situe dans une stratégie narrative basée, entre autres, sur le subterfuge et/ou l'ironie, en tient compte. Dès lors, en rapport avec cette dynamique scripturaire, trois scénographies narratives, présentes dans les romans de Rachid Boudjedra, se distinguent. Il est question, d'abord, d'un type de narration qui, sous forme d'un faux hermétisme du vocabulaire scientifique et médical, répète le leitmotiv des « *dérèglements de diverses glandes lacrymale sudoripare hypophysique thyroïdienne etc.* »⁷⁶⁸. Il y a, ensuite, focalisation sur l'univers professionnel aseptisé du personnage principal de *La prise de Gibraltar*, Tarik, malade devenu « *médecin-chef* » d'un « *cabinet médical* », tout en « *verre* » construit et situé « *au dixième étage* »⁷⁶⁹. Surviennent, enfin, des scénographies typiquement hospitalières. Comme celle qui, à travers une technique de mise en abîme, avec des temps forts et des moments d'accalmie, unit le narrateur de *L'insolation* à Nadia, l'infirmière en chef, qui « *menaçait* » de dévoiler « *le secret [médical]* » afin « *de détruire ainsi toute l'influence* » de son patient « *auprès des autres malades* »⁷⁷⁰. Le rapport à la postmodernité littéraire des trois scénographies narratives s'établit de la façon suivante : la première s'apparente à une ironie socratique. La deuxième s'identifie à une surdité « *surfictionnelle* »⁷⁷¹, stratégie narrative où le discours, abstrait et superficiel, sur l'architecture et l'attractivité spatiales de l'hôpital, oblitère celui des malades. Quand la troisième, par le dialogue, conduit ici au retournement de l'idéal du bon sentiment dans les rapports humains, y compris à l'hôpital, en une réalité faite d'agressivité et de violence. Ainsi, organiser l'écriture de la maladie autour de la mise en fiction de la crise, c'est postuler que la dimension aiguë de cette dernière contribue à la littérarité du roman africain. Aussi ce dernier transfère-t-il, dans son espace textuel, semblable énergie (énergie du désespoir certes, mais énergie quand même) et vitalité. Par conséquent, plus qu'une crise de la représentation, la représentation de la crise dans le roman francophone africain annonce

⁷⁶⁶ ***Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente, op. cit., p.33.***

⁷⁶⁷ Darrieussecq Marie, « La notion de leurre chez Hervé Guibert : décryptage d'un roman-leurre, *L'incognito* », in Nottingham French Studies, Volume 34, n°1, Spring 1995, pp. 82-88.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 52.

⁷⁶⁹ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 54-55.

⁷⁷⁰ *L'insolation*, op. cit., p. 61.

⁷⁷¹ Federman Raymond, « Surfiction : Manifeste postmoderne. Problèmes de lecture et d'écriture », in *Surfiction*, [State University of New-York Press, 1993], trad. par Nicole Mallet, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2006, p. 10 : « (...) *la seule fiction qui soit encore valable maintenant est celle qui tente d'explorer les possibilités de la fiction au-delà de ses propres limites; (...); celle qui révèle l'irrationalité ludique de l'homme plutôt que sa rationalité bien-pensante. Je donne à cette forme d'écriture le nom de **Surfiction**, non pas parce qu'elle imite la réalité mais parce qu'elle étend au grand jour l'aspect fictif de la réalité.* »

la *santé athlétique*⁷⁷² de son langage. En ce sens que celui-ci, prenant la mesure de la complexité de l'expressivité dans son milieu immédiat, « *déborde la transcription claire et ordonnée [par] des formes d'écriture en accord avec l'incohérence et le désordre des événements (...)* »⁷⁷³.

5.2. La forme-sens de la crise

Sur la complexité de son traitement littéraire, notamment esthétique, Thomas Mann soutient que « *la maladie est une forme vide, tout simplement, ce qui importe, c'est ce à quoi elle s'unit, ce qui la remplit* »⁷⁷⁴. Si on considère que « *la postmodernité reflue (...) vers une surface de pure immanence dans la dissémination indéfinie du sens* »⁷⁷⁵, le choix des pratiques formelles à l'œuvre valide la conception selon laquelle la formalisation de l'écriture de la maladie va au-delà « *d'un second souffle [qui] exigerait de dépasser les formes convenues du roman/témoignage réaliste* »⁷⁷⁶. Ainsi cette formalisation est-elle inscrite au cœur de la « *tension narrative* ». Laquelle est affectée par ce qu'Edmond Cros appelle l'« *idéosème* » ou, dans sa forme élargie, « *microsémiotique intratextuelle* », définis comme « *des interrelations qui confèrent (...) une signification sémantique au matériau du texte* »⁷⁷⁷. Ce procès, en ce qu'il incarne un passage, du fait qu'en son creuset interagissent thèmes et schèmes, accueille un lieu habité par l'angoisse et le doute. En fait, le même espace dont Bruno Blanckeman nous dit qu'il est « *surexposé, porté à des points extrêmes de vulnérabilité* »⁷⁷⁸. Bref, autant de caractéristiques fondamentales de l'imaginaire de la maladie qui trouvent une résonance particulièrement féconde dans *Le principe d'incertitude* que Marc Gontard reprend à son compte dans sa tentative de déterminer une poétique postmoderne et que Raphaël Boroni totalise ainsi :

L'incertitude anticipatrice (...) durant l'expérience esthétique, dans ce suspense ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles [est de même nature que] l'incertitude du futur tissé de projet, d'espoirs ou de craintes (...), l'aspect sous-déterminé de notre rapport au monde.⁷⁷⁹

⁷⁷² Critique et clinique, op. cit., p. 14 où G. Deleuze écrit : « Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. Le monde est l'ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé : (...) (il y aurait ici la même ambiguïté que dans l'athlétisme), (...) »

⁷⁷³ Ibrahim-Ouali Lila, Rachid Boudjedra. *Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection Littératures, 1998, p. 220.

⁷⁷⁴ Mann Thomas, *La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience* (1947) in *Les maîtres*, Paris, Grasset, 1979, p. 234.

⁷⁷⁵ Mattéi Jean-François, *La crise du sens*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 64.

⁷⁷⁶ Jaccomard Hélène, « Écrire le sida en Afrique Francophone », in *La revue française*, 12 décembre 2001, pp. 111.

⁷⁷⁷ Malcuzyński M-Pierrette, *Entre-Dialogues avec Bakhtine ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p.64, qui cite Cros Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Éditions du CERS-Éditions Sociales, 1983 et *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Éditions du CERS, 1991.

⁷⁷⁸ Blanckeman Bruno, « Mourir au texte: Sur quelques récits d'Hervé Guibert », in Bouloumié Arlette (sous la direction de), *Écriture et Maladie, « du bon usage des maladies »*, Paris, Éditions Imago, 2003, p. 178.

⁷⁷⁹ Boroni Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007, p.18 et p. 406.

Aussi ces modèles narratifs *incertains* révèlent-ils « *cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde* »⁷⁸⁰.

Dans l'espace maghrébin, Rachid Boudjedra fait figure d'avant-garde postmoderne lorsqu'il substitue, quand il ne les associe pas, l'écriture de la maladie mentale à celle de la maladie physique. Par conséquent, il fait acter, dans la fiction romanesque, la théorie du *Scandale du corps parlant*⁷⁸¹. Il la dissèque et la dépie, respectivement, en scandale du corps souffrant à travers le goitre de la mère, en scandale du corps dégénérant avec la maladie cardiaque ou cancéreuse de l'oncle Hocine et en scandale du corps délirant par l'intermédiaire de la schizophrénie du personnage principal, Médhi. Ainsi le romancier algérien écrit-il :

(...); tandis que Selma, ma mère, griffée dans cette belle chaleur gélatineuse qui rendait les vibrations de l'air plus stridentes, s'étiolait, perdait ses forces et sa mémoire. Parfois, j'arrivais chez elle et demeurais de longs moments à son chevet, (...). Et ma mère passait son temps à regarder le ciel, (...) sous la constante dévoration du soleil (...) dans la lumière qui inondait le visage exsangue de la malade (...).⁷⁸² **Il était là (...) à cause peut-être de cette maladie du cœur dont on le disait atteint (...) Ce n'était plus un homme, un être humain, mais un tas de nerfs, de membres, d'organes et d'éléments, tout mous, tout fanés, tous fissurés, tout fendillés, tout flasques, tout flapis, tout froissés, tout floches, tout dépareillés, ect.**⁷⁸³ **Puis resurgi tout à coup de l'immuable songe, je déferlais dans le sommeil durant lequel je rêvais que je dépeçais tous les chats et toutes les chattes du quartier parce que je les soupçonnais d'être en chaleur et que je sortais les corps des tortues de leurs carapaces et les donnais à manger à un vautour (...). Ce fut mon dernier séjour dans la maison maternelle avant l'insolation qui me brouilla mon esprit à tel point qu'on m'enferma dans un hôpital (...).**⁷⁸⁴

Le basculement vers la représentation de la schizophrénie offre l'occasion aux romanciers africains, dont Rachid Boudjedra, d'investir une forme d'écriture de la maladie croisée avec l'esthétique postmoderne. Carmen Husti Laboye souscrit à cet avis quand elle dit et fait dire :

La schizophrénie est devenue dans le texte (...) un modèle formel de l'écriture. Elle a cessé d'être strictement une maladie mentale pour devenir un modèle généralement valable pour le contexte culturel postmoderne, comme le souligne Frederic Jameson : « Lorsque la disjonction schizophrénique devient généralement valable pour tout un style culturel, elle perd son contenu morbide et remplace les affects d'anxiété et d'aliénation. »⁷⁸⁵ **Le choix de ce modèle formel**

⁷⁸⁰ Guibert Hervé, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1989, p.10.

⁷⁸¹ *Le scandale du corps parlant*, op. cit.

⁷⁸² *L'insolation*, op. cit., pp. 92-93.

⁷⁸³ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 26-27.

⁷⁸⁴ *L'insolation*, op. cit., p. 219.

⁷⁸⁵ Jameson Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso [Duke University Press], 1991, p. 29. Le passage est traduit par C. Husti Laboye.

(...) témoigne d'un changement, non seulement des thèmes littéraires littéraires (...), mais surtout de la rencontre (...) avec les idées du postmodernisme.⁷⁸⁶

Sans doute, dans le paysage littéraire occidental, la question de la perte du sens explique l'option postmoderne de l'écriture de la maladie qui, par ailleurs, relève des *Fictions singulières*. La même approche postmoderne, dans les œuvres littéraires africaines, sans nier la ruine progressive du sens, s'affirme avec davantage de nuance et de retenue. Aussi ces dernières tiennent-elles compte, d'une part, du fait que « *l'écrivain ne peut s'abstraire de la vie sociale. C'est radicalement impossible (...)* »⁷⁸⁷. Cependant que, d'autre part, elles s'évertuent à traduire la douloureuse expérience de la pathologie en ce que Jean François Lyotard nomme « *l'hypobiographie : (...) en somme une biographie hypothétique* »⁷⁸⁸. Autrement dit, bien qu'elles expriment une « *pure et simple fantasmagorie* », elles n'échappent pas au regard d'approbation/désapprobation du référent tribal⁷⁸⁹. Par conséquent, ce qui fait postmoderne, dans l'écriture de la maladie, dans la littérature africaine francophone, c'est moins la portion « *faible* » de sa dimension « *ontologique* »⁷⁹⁰ que sa stratégie narrative. La seconde, par ses formes imprécises et incertaines, se posent en hiatus et ruinent de l'intérieur la première. En effet, les occurrences et les trajectoires formelles préfigurent le manque, l'incomplétude et la marginalité auxquels confine la maladie. Celle-ci, dans un contexte maghrébin où le rapport au corps, qui plus est au corps malade, s'inscrit sinon dans une logique de rejet du moins dans un espace de rétention, recourt à la technique littéraire de la greffe. Arnaud Genon⁷⁹¹ la considère en tant qu'une pratique esthétique postmoderne de l'écriture de la maladie. La *Greffe*⁷⁹² désigne, chez Rachid Boudjedra, aussi bien un recueil poétique qu'une poétique romanesque qu'il convoque en permanence dans *L'insolation*, si l'on en croit Marc Boutet de Monvel⁷⁹³. Tout se passe comme si, du fait de sa structure atypique qui fonctionne en tant qu'une anacoluthie rompant subitement la construction de la narration tant au niveau sémantique, syntaxique que topographique, la technique littéraire de la greffe, telle « *une excroissance* »⁷⁹⁴ surgie ex

⁷⁸⁶ Husti Laboye Carmen, « *Écriture et déchirement. L'individu postmoderne dans Hermina de Sami Tchak* », in Bengoéchéa Manuel, Chaume Delphine, Riffard Claire et Spiropoulou Katerina (sous la direction de), *Discours et écritures dans les sociétés en mutation, Itinéraires et contacts de cultures, Volume 39, Université Paris 13, L'Harmattan, 2007, pp. 58-59.*

⁷⁸⁷ Gafaïti Hafid, *Kateb Yacine : un homme, une œuvre, un pays*, Alger, Éditions Laphomic, 1986, p. 45

⁷⁸⁸ Lyotard Jean-François, « Malraux et sa légende », in *Le magazine littéraire*, n° 347, août 1996, p. 27.

⁷⁸⁹ Maffesoli Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, Table Ronde, 2000.

⁷⁹⁰ Husti-Laboye Carmen, *L'individu dans la littérature africaine contemporaine. L'ontologie faible de la postmodernité*, Thèse de doctorat, Sous la direction de Beniamino Michel, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Limoges, France, 2007. En fait, elle reprend et met « sous tropiques » les thèses développées par Vattimo Gianni, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Le Seuil, 1987.

⁷⁹¹ Genon Arnaud, *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 188-189 où le critique, distingue, parmi « (...) les caractéristiques d'un sujet postmoderne (...), perdu dans l'univers hospitalier (...), « un corps postmoderne fait de greffes et d'ajouts (...), travaillé et cousu » (...) ».

⁷⁹² Rachid Boudjedra, *Greffe*, Paris, Éditions Denoël, 1985.

⁷⁹³ Boutet de Monvel Marc, *Boudjedra l'insolé. L'insolation : Racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 157.

⁷⁹⁴ Une théorie esthétique de la greffe que Rachid Boudjedra thématise et « fictionnalise » dans *L'insolation* : « *L'histoire était trop complexe. Comment avoir le courage de la lui raconter ? Surtout que me lancinait l'envie de me couper les pieds (...) comme une excroissance, se développant en dehors du reste de mon corps (...). Il valait mieux continuer à lui lire mes trois livres de chevet, en*

nihilo, entrant en collision avec le corps de la narration. Pour cause, les instances narratives correspondantes sont soupçonnées de collusion avec le discours convenu et politiquement correct du corps social. Aussi « greffés » les uns aux autres, les fragments de l'écriture de la maladie déjouent-ils la tentation de la digression ou de l'anachronisme, en ce qu'ils revêtent une cohérence de « *texte tissé* »⁷⁹⁵. A posteriori et une fois toutes les pièces du puzzle retrouvées, transparait une chronique. S'avancant masquée, elle diffuse sa « *métastase* »⁷⁹⁶ / « *métastabilité* »⁷⁹⁷ et sa subordination narratives dans l'hydre fécond de ce que Jacques Derrida appelle le « *surjet* »⁷⁹⁸. Dès lors, ce dernier s'illustre en tant que matrice énonciative dont la plasticité agit en perméabilité et, surtout, en possibilités discursives démultipliées. Plasticité qui, par ailleurs, défait la glose *ex cathedra* maintenant le dire sur la maladie, essentiellement, à travers le poncif de *La malédiction*⁷⁹⁹ (*male dictus*, mal dit), c'est-à-dire une défaillance, au préalable, énonciative :

Le grand-père cherchait par ses palabres à rompre l'étau de la malédiction (...). Le temps figé et la chambre de la malade et l'agonie du coq : tout exprimait cette stagnation et cette stupeur frappant les personnes d'un sceau maléfique. Malika s'enchevêtrait dans ses mots et finissait par bégayer (...) face à la fixité des choses (...).⁸⁰⁰

La problématique est tout autre s'agissant du sida. En effet, ce dernier, en même temps qu'il pose une équation (on se rappelle du célèbre slogan d'Act-Up : « Silence = mort ») encore irrésolue à la collectivité, impose un pilori au discours littéraire. Une phrase : « *Nous étions sidérés.* »⁸⁰¹ brève, minimaliste et détachée du reste du texte romanesque, sert de conclusion. En même temps qu'elle entend, par une sommation phonologique et un détournement étymologique (« sidérés » semble renvoyer à sida), acter la « *réelle présence* » de l'affection. Aussi Sony Labou Tansi convoque-t-il une poétique de l'écriture du sida dont le caractère postmoderne se lit en tant qu'elle s'éloigne des principes narratifs de focalisation. Est déconstruite, par conséquent, la « *focalisation zéro* », c'est-à-dire la posture narrative où l'auteur Sony Labou Tansi, du haut de sa position omnisciente, fait et défait la

passant de l'un à l'autre, sans transition, déboulant à travers les pages, les mots et les concepts : surgissant là où elle m'attendait le moins, lui donnant d'inexplicables maux de tête (...). », op. cit., pp. 80-81.

⁷⁹⁵ La Mothe Jacques, *L'architecture du rêve. La littérature et les arts dans Matières de rêves de Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 104.

⁷⁹⁶ Baudrillard Jean, *L'échange impossible*, Paris, Galilée, 1999, p. 72.

⁷⁹⁷ Simondon Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964. Il désigne par « *métastabilité* » la crise permanente qui, au niveau des sujets, des institutions et des normes, touche la vie sociale et en est même constitutive. En la déplaçant dans le champ littéraire et langagier, Debaise Didier, « Le langage de l'individuation », in *Revue Multitudes, Majeure : Politiques de l'individuation. Penser avec Simondon*, n° 18, automne 2004, <http://www.multitudes.samizdat.net/Le-langage-de-l-individuation>, écrit : « Un des intérêts de la notion d'équilibre métastable est qu'elle met en évidence l'incapacité du régime linéaire (...). »

⁷⁹⁸ Derrida Jacques, « Les greffes, retour au surjet », in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 395 où il appréhende ainsi la pratique de la greffe et ce qui en résulte, en l'occurrence ce qu'il nomme le « surjet » : « *Violence appuyée et discrète d'une incision inapparente dans l'épaisseur du texte, insémination calculée de l'allogène en prolifération par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent dans la répétition, à la bordure d'un surjet.* »

⁷⁹⁹ Mimouni Rachid, *La malédiction*, Paris, Stock, 1993.

⁸⁰⁰ *L'insolation*, op. cit., pp. 148-149.

⁸⁰¹ *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 155.

fiction. Si la fiction sidéenne en Occident, est prise en charge de manière univoque, en tout cas au début de l'apparition de la maladie dans les années 80, par la population affectée (la plupart issue de la communauté homosexuelle), il en est autrement dans l'espace africain. La complexité et la perplexité du discours littéraire du sida y s'expliquent par le fait qu'à la voix narrative atone de la figure sidéenne, s'ajoutent des voix concurrentielles. Du coup, elles brouillent, un peu plus, ce qui constitue déjà un « *récit indécidable* »⁸⁰². L'usage, dans *Le commencement des douleurs*, des phrases allusives, des vérités générales et autres proverbes, dans un espace ubuesque de palabres solennels et interminables, où le chant résonne et l'alcool fait déraisonner, représente autant de voix narratives discordantes contre lesquelles celle du narrateur principal résiste afin « *de faire capoter les silences du sida* »⁸⁰³. En revanche, est réinvestie la « *focalisation interne* » qui rend omniprésents et, presque, exclusifs, les points de vue discursifs des deux figures littéraires consacrées que représentent les personnages du malade et du médecin. Au premier, est adjointe une expressivité d'où ressortent une conscience de l'« *arrachement* »⁸⁰⁴ et une « *glose sur la résistance* » qui « *lutte contre la cicatrisation de l'événement* »⁸⁰⁵. Quand la profession de foi, rassemblant la collectivité, la communauté des malades comprise, [« *Notre ville entre en guerre contre les ouaouarons rouges et le choléra. Les noces peuvent attendre.* »⁸⁰⁶], témoigne d'une force intérieure et d'une « *hauteur* »⁸⁰⁷ d'âme. En somme, la gravité, l'enjeu et l'irréductibilité du « *différend* » qui l'oppose à la maladie, engendrent, chez le patient africain postmoderne, l'envie de s'affirmer différent. Mais il s'agit surtout, pour lui, d'affirmer un discours différent/différend, synonyme d'une stratégie de survie. Au second, à savoir le personnage du médecin, est contesté, désormais, le mythe que des textes littéraires reconnus ont bâti à son endroit, lui tressant sans cesse des lauriers. Sony Labou Tansi prend une voie/voix différente, comprise dans l'intervalle et les nuances interprétatives qui séparent l'humanisme du docteur Rieux, dans *La peste* d'Albert Camus, du cynisme du médecin qu'est Bardamu, dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline. Le romancier congolais, en élaborant un renversement littéraire et esthétique, revisite l'espace médical africain dans le sens d'un univers dantesques. Ainsi le décrit-il en ces termes :

⁸⁰² Blanckeman Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

⁸⁰³ Dauge-Roth Alexandre, « Koulsy Lamko et Fanta Régina Nacro ou l'art de faire capoter les silences du sida », in *Études francophones*, Volume 19, n° 1, Printemps 2004, Université de Louisiane Lafayette, pp. 81-98.

⁸⁰⁴ Weil Simone, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950, p. 232 : « *Père, arrache de moi ce corps et cette âme pour en faire de choses à toi et ne laisse subsister de moi éternellement que cet arrachement lui-même.* »

⁸⁰⁵ « Glose sur la résistance », in *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op.cit, p. 142. J-F. Lyotard y explique que la vraie résistance au totalitarisme de la bureaucratie, dans 1984, tient du fait que « *cette résistance [qui] s'inscrit d'abord, ostensiblement, dans le genre romanesque et dans le monde narratif qui sont ceux de 1984* », p. 138. Il écrit au préalable : « *L'écriture littéraire (...) parce qu'elle exige un dénuement, (...) ne peut pas coopérer, même involontairement, à un projet de domination* », pp. 137-138. Il prolongeait, ainsi, l'étude de Claude Lefort sur 1984, « Le corps interposé : 1984, de Georges Orwell », in *Écrire à l'épreuve du politique*, Paris, Rééditions Calmann-Lévy, 1992, [Presse Pocket, 1984], pp. 15-36.

⁸⁰⁶ *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 99.

⁸⁰⁷ Lévinas Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme* (1972), Paris, Le Livre de poche, 1994, p. 58 où le philosophe écrit : « *La hauteur ordonne l'être. La hauteur introduit un sens dans l'être.* » Il poursuit en expliquant que la hauteur de l'homme est moins liée à son « *expérience de la verticale* » (laquelle expérience n'est pas quantité négligeable) que par la conscience qu'il fait du rapport entre son « *haut* » et son « *bas* », c'est-à-dire la conscience de ses possibilités, de ses forces et de ses intelligences mais aussi de ses faiblesses, de ses fragilités et de sa fin dont la maladie.

(...) une avalanche d'infirmières en blouses blanches, rouges, jaunes, vertes, un déluge de chefs de clinique, de chirurgiens, d'ophtalmologues, de neurothérapeutes, de dentistes, d'anesthésistes furieux sentant l'alcool et le solucamphre, une apocalypse d'ambulanciers, de gardes-malades, de pharmaciens, de laborantins teintés au bleu de méthylène. Ils huchaient, vociféraient insultaient (...).⁸⁰⁸

C'est que, pour imaginaire et, peut-être, improbable qu'elle soit, cette caractérisation est ce que l'exception de la catastrophe hospitalière de la canicule de 2003 en France est à la permanence du désastre sanitaire en Afrique, c'est-à-dire le croisement d'une fiction meurtrière et d'une réalité inimaginable. Aussi la surdétermination négative du personnage-médecin à laquelle se livre Sony Labou Tansi, quand il lui prête un discours équivoque, des intentions ambiguës et des préoccupations basement mercantiles, sonne-t-elle le glas de cette figure romanesque en tant que bonne conscience de son temps. Du même coup, elle annonce un principe de *Moralités postmodernes*⁸⁰⁹ qui, dans une nouvelle approche littéraire de la pathologie, convoque un rapport médecin/patient moins moins unilatéral et/ou dictatorial que symétrique et/ou dialogique :

Hoscar Hana Junior, vous avez tué notre gagne-pain en éradiquant la maladie, criait Niaha Portès le cardiologue. (...). Vous ne vous rendez pas compte : toute une profession bazardée sans préavis ni négociations. Tu pouvais au moins nous laisser les maladies du coeur, criait Alice Yona, la patronne de la clinique du Golzora. (...). Et Michel Devesa, compagnon technique du bourgmestre Palmara, criait à se fendre la rate : Foutus Hoscar Hana Junior, tu nous as tués en enlevant nos malades bien aimés. Tu ne te rends pas compte: sans malades, nous sommes malades.⁸¹⁰

En définitive, ne pas nourrir, d'une part, le mythe du médecin, ce « dieu en blanc » dont l'apologie est inscrite dans la modernité littéraire et, d'autre part, considérer que le personnage du patient revêt, dans la fiction, une épaisseur littéraire qui s'élève bien au-delà d'un « *malade imaginaire* », c'est dynamiser l'imaginaire africain de la maladie. Pour cela, le romancier congolais substitue aux discours convenus, faits sur ces deux figures romanesques, un nouvel ordre langagier. Celui-ci peut se résumer de façon suivante :

(...) il ne s'énonce plus en grands récits constitués, mais seulement en « discours »; c'est tout au plus une phraséologie, un corpus de phrases (...); le mythe disparaît, mais il reste, (...). Comme parole (c'était après tout le sens de muthos), le mythe contemporain relève d'une sémiologie (...).⁸¹¹

Le rapprochement de ces deux points de vue (ceux du médecin et du patient), jusque-là inscrits dans le discours littéraire négro-africain de la maladie selon un régime parallèle, allège le poids de la narration. Il la fait évoluer d'une posture homodiégétique sans partage vers un positionnement hétérodiégétique davantage fédérateur dans la fiction. De sorte que cette dernière libère la possibilité que des sens nouveaux, « intra-textuels » et « extra-textuels », émergent à partir de lectures plurielles de la question du sida. Autrement dit, *Le principe dialogique*, institué dans la fiction, entre personnages soignants et

⁸⁰⁸ *Le commencement des douleurs, op. cit., p. 153.*

⁸⁰⁹ Lyotard Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

⁸¹⁰ *Le commencement des douleurs, op. cit., p. 152.*

⁸¹¹ Barthes Roland, « La mythologie aujourd'hui », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Points/Seuil, 1993, p. 81.

personnages souffrants, s'oriente vers une esthétique médiale. Celle-ci, à l'intérieur comme en dehors du texte, s'articule autour d'une lecture plurielle qui questionne la problématique de « l'expérience esthétique »⁸¹².

5.3. Post-autopsie de la crise : Quand souffrance libère sens

Du même avis que l'approche formaliste du texte romanesque « conduit au fétichisme du mot »⁸¹³, la dynamique postmoderne de l'écriture de la maladie consiste dès lors, dans les romans ici étudiés, à manifester une méfiance à l'égard de la métalangue, suspectée d'incompatibilité avec la révélation sémantique. En simultanément, elle hésite à faire le choix d'une narration romanesque orientée vers l'expression égotiste du martyr du corps malade. Démarche littéraire que Maurice Blanchot considérait, du reste, comme une « dispersion »⁸¹⁴, reprise, à son tour, par André Green. Ce dernier écrit notamment :

La littérature (...) aboutit ... à une véritable forclusion de la représentation (...). Elle suggère l'analogie avec le langage psychotique (...). Le langage du corps envahit la pensée, la déborde et à la longue l'empêche de se constituer comme telle. Le langage de la pensée se coupe totalement du corps pour se déployer dans un espace désertique. C'est (...) encore une fois une déliaison (...) au niveau d'une écriture éclatée (...) pour ne plus laisser apparaître qu'un morcellement ou une dispersion.⁸¹⁵

Aussi l'introspection littéraire et postmoderne, « qui [ici] se rapproche de l'autopsie »⁸¹⁶, opère-t-elle un retournement de la textualisation du secret, du silence et de la rumeur. Ce qui fait que se dégagent de nouveaux horizons esthétiques, consécutifs à « la résistance », de ces trois thèmes, « au sens commun »⁸¹⁷.

Dans son rapport avec la représentation de la maladie, l'« indécidabilité » de l'inscription du secret s'illustre à partir d'une ubiquité qui en fait, soit simultanément, soit alternativement, motif et/ou *Mobile*, thème et/ou schème. En somme, un de « ces espaces de langage » où le pathos « n'a rien d'une écriture de laboratoire »⁸¹⁸. Pas plus qu'il n'« est reçu comme un témoignage (...), la parole d'un malade transmettant son expérience d'une pathologie »⁸¹⁹. Aussi les tentations discursives, inhérentes à ces deux types de représentation de la maladie, s'annihilent-elles par « une seconde main ». En effet, apparaît la citation de modes

⁸¹² Valverde Monclar, « La réception médiatique comme expérience esthétique », in *Sociétés*, n° 74 –2001/4, pp. 43-52.

⁸¹³ Trotsky Léon, *Littérature et révolution*, Traduit du russe par Pierre Franck et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964, p.150.

⁸¹⁴ Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, op. cit., p. 147 où, parlant de Virginia Woolf, figure par excellence de l'écriture de la maladie, il écrit que cette dernière requiert « une telle séparation de soi, une si grave humilité, une fidélité si complète à un pouvoir illimité de dispersion que l'on voit bien quel risque finalement il faut courir ».

⁸¹⁵ Green André, « La déliaison », in *Littérature*, n° 3, p. 52.

⁸¹⁶ Perron Dominique, « Postmodernismes et moralités postmodernes », in <http://www.ualberta.ca/~di/csh/csh10/Perron.html>

⁸¹⁷ Compagnon Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 14 : « La théorie me semble principalement intéressante et authentique (...) par le combat farouche et vivifiant qu'elle a mené contre les idées reçues dans les études littéraires, et par la résistance tout aussi déterminée que les idées reçues lui ont opposée. »

⁸¹⁸ Delayre Stéphanie, *Driss Chraïbi, une écriture traverse*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 243.

⁸¹⁹ Blanckeman Bruno, « Mourir en direct : le cas d'Hervé Guibert » in Dornier Carole et Dulong Renaud (sous la direction de), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 203.

discursifs (discours indirect, discours indirect libre et/ou discours narrativisé) peu usités dans un contexte d'affect. Quand la deixis substitue l'impersonnel à la logique *Ego scriptor* de la douleur. Sans, toutefois, en nier le poids et l'accablement que le rythme saccadé de l'énonciation et les piqûres de rappel anaphorique du pronom personnel charrient inlassablement :

Elle n'avait pas voulu s'aliter (...). Au début, elle avait tout fait pour cacher sa maladie. Elle disait que ce n'était rien. Qu'elle avait des maux de tête qu'elle calmait en se serrant la tête dans des fichus multicolores. Tout le monde croyait qu'elle disait vrai (...). Puis elle avait eu ce goitre qui lui avait peu à peu dévoré le cou (...).⁸²⁰

Parce que « le symptôme est une métaphore » et parce que « la parole est en effet un don de langage, et le langage n'est pas immatériel. Il est (...) subtil, mais il est corps »⁸²¹, tout se passe, dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, comme si la maladie fonctionnait en tant que « haeret lateri lethalis arundo »⁸²². « Nous venons au monde pour nommer : gare à qui nommera sa perte ou sa honte »⁸²³, prévient-il, dans l'espace paratextuel. Celui qui sert, selon Gérard Genette, de « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie »⁸²⁴ déterminantes dans la compréhension romanesque. Déclaration d'intention qui, en amont, anticipe la fiction, volontiers secrète, contenue dans le libellé du titre du roman, en l'occurrence *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez. Cependant qu'en aval, elle valide la diction bien mystérieuse inscrite dès l'incipit :

La veille du jeudi de malheur (...), la veille aussi du jour maudit (...), à cinq heures du matin, juste au moment où à la mosquée de Baltayonsa le muezzin Armano Yozua venait crier l'appel de la prière, où le père Bona de la Sacristie avait passé le bayou pour la boucherie d'Elmano Zola, nous entendîmes la terre crier du côté du lac : une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur (...). Un malheur ne vient jamais seul (...).⁸²⁵

Ce qui donne à penser que ne pas user de la voie/voix détournée du secret, c'est risquer d'exciter l'aggravation de la maladie. Nommer la maladie, serait, du coup, risquer de la réveiller de la conjuration où la périphrase, la synecdoque, la litote, les dictions et les proverbes légendaires la maintiennent sous une énonciation dénégatoire, faite de réticence et de rétention. Au demeurant, ces deux dernières, par le biais de la « *seconde main* » qu'on évoquait précédemment, permettent au texte de Sony Labou Tansi de s'apparenter avec les chefs d'œuvres de la littérature mondiale, dont notamment *L'amour aux temps du choléra*. En effet, elles retravaillent, dans un contexte africain, la « *tension narrative* » et l'« *épidémie textuelle* » qui résultent de l'association de la maladie avec le mystère et le sacré, à laquelle Gabriel Garcia Marquez recourt. Ainsi en est-il du geste d'écrivain sud-américain qu'adopte Sony Labou Tansi, à travers, notamment, « La triste mémoire du choléra »⁸²⁶, dans *Les yeux*

⁸²⁰ *L'insolation*, op. cit., pp. 143-144.

⁸²¹ Lacan Jacques, *Écrits I*, Paris, Le Seuil, Collection « Points », 1966, pp. 183 et 289.

⁸²² Expression latine : « Le trait mortel reste attaché à son flanc ».

⁸²³ *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez, op. cit., p. 3 (non numérotée).

⁸²⁴ Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 8.

⁸²⁵ *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez, op. cit., p. 13.

⁸²⁶ « La triste mémoire du choléra », in *Les yeux du volcan*, op. cit., pp. 32-42.

du volcan. Geste qu'il reconduit, également, dans *L'état honteux* du colonel Martillimi Lopez, « venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant »⁸²⁷. Il reprend le même procédé en évoquant « la fièvre de Baltayonsa et la gale »⁸²⁸ (qui fait clairement référence aux maladies bibliques) et « la venue de la peste, du choléra et des maladies de Thomas Massoura »⁸²⁹. Enfin, il textualise la même pandémie marquée en rendant « résolument intraitable »⁸³⁰ le « choléra pernicieux, déclaré dans le secteur nord d'abord, puis dans toute notre cité. Les gens mouraient à vue d'œil. (...) Il n'y a plus de place à la morgue de l'hôpital des Géméraux »⁸³¹. Ce qui reste séparé du texte (c'est-à-dire son secret au sens étymologique) traitant de la maladie, c'est moins son dire importé que la « ligne de fuite » organisée autour de l'érection de la maladie comme énigme. Dans cette perspective, le paradigme narratif de « la noirceur secrète »⁸³² de la nuit creuse davantage cette « ligne de fuite » du secret. En effet, il use de ce que Gilbert Durand nomme un « bassin sémantique », poétique de la distance et écriture labyrinthique où la maladie jamais ne s'écrit directement et, encore moins, jamais ne se nomme clairement. C'est dans cette posture, paradoxalement, que cette dernière pointe, elle-même, du doigt les signes de sa fragilité et de sa vulnérabilité. Semblable aux « ténèbres blanches »⁸³³ de Michel Tournier, qui font que « tout à coup l'obscurité change[a] de signe »⁸³⁴, le paradigme de la nuit, en même temps qu'il accentue le secret qui entoure la maladie, porte en lui la possibilité d'une expression tant au niveau de la forme qu'au niveau du sens :

Elle parlera pendant toute la nuit (...). Depuis la mort d'Estina Bronzario, les mains de Fartamio Andra tremblent (...). Son corps s'est dégradé. Sa vue a beaucoup baissé, son cœur s'est évaporé avec sa mémoire. Sa vigueur est tarie. Pauvre Fartamio Andra.⁸³⁵

Aussi comprend-t-on, sans doute mieux, l'envergure du titre *Le commencement des douleurs* dans « ce qui [le] met en relation (...) secrète avec »⁸³⁶ le tropisme postmoderne inscrit dans la phrase de Jean François Lyotard : « La fin de la nuit n'en finit pas de commencer »⁸³⁷. L'écriture postmoderne de la maladie, dans *Le commencement des douleurs*, réside dans le passage « d'une fin à l'infini »⁸³⁸. C'est-à-dire dans cette possibilité esthétique des maux dont on ne guérit pas (la fin). Mais desquels on se libère (l'infini) par

⁸²⁷ *L'état honteux*, op. cit., p. 7.

⁸²⁸ *Les sept solitudes* Lorsa Lopez, op. cit., p. 36.

⁸²⁹ *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 19.

⁸³⁰ Blanckeman Bruno, « Une écriture intraitable », in Pautrot Jean-Louis et Allègre Christian (sous la direction de), *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable, Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 24. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/008806ar>.

⁸³¹ *Les yeux du volcan*, op. cit., pp. 39-40.

⁸³² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions J. Corti, 1948, Rééditions 1992, p. 23.

⁸³³ Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967, p. 107.

⁸³⁴ Ibid., p. 107.

⁸³⁵ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 177.

⁸³⁶ *Seuils*, op. cit., p. 8.

⁸³⁷ Lyotard Jean- François, *La confession d'Augustin*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 88.

⁸³⁸ Nancy Jean-Luc, « Dies illa. D'une fin à l'infini, ou de la création », in (sous la direction de) Lyotard Dolorès, Milner Jean-Claude et Sfez Gérard, *Jean-François Lyotard. L'exercice du différend*, Paris, PUF, 2001, pp. 77-99.

les mots. En somme, c'est une écriture qui séduit, c'est-à-dire « *tire à l'écart* »⁸³⁹. Donc, elle sépare, voile, en même temps qu'elle charme. Ce qui signifie qu'elle « *soumet à un pouvoir magique* »⁸⁴⁰, phénix et palimpseste en ce qu'elle libère des sens nouveaux et multiples à partir de l'énigme et de l'imagination « *régénératrices* »⁸⁴¹ suscitées autour de non-dits. Le commencement des douleurs en fournit un exemple :

Mais il l'avait initié à cette sorcellerie qui consiste à peser et doper la matière : pendules, cuves, fours, bouilloires, tubulures lui donneraient l'explication du monde. (...), le jeune Hoscscar Hana hérita le laboratoire où il s'enfermait des semaines durant, tout occupé à trafiquer les formules, à coudre et découdre les lois naturelles, à tricoter et tailler les théories, à émincer et moudre les apologies, les sentences, les calembredaines, les paralogismes, les tralalas de toutes envergures.⁸⁴²

Le secret, dans l'écriture de la maladie, procède d'une stimulation quasi « *érotique dans le champ de la connaissance* »⁸⁴³, du langage notamment. Par conséquent, « *produire du silence dans la rumeur des mots* »⁸⁴⁴, participe de cette extension, jusqu'à la perte, du domaine des possibilités du sens que promeut la postmodernité littéraire. En cela, cette dernière conteste une certaine lecture de la modernité qui interprète la célèbre sentence de Théodor Adorno uniquement à travers l'irréductibilité de la littérature face au trauma⁸⁴⁵. Dans le champ littéraire africain et francophone, le rapport entre la maladie et le silence dépasse bien évidemment la parenthèse oxymorique d'une littérature du silence (la littérature en Afrique, peut-être plus qu'ailleurs, dit toujours quelque chose⁸⁴⁶) qui, dans d'autres ères littéraires, coïncidait avec son épuisement et sa crise. Le vocable « *crise* », dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, recouvre essentiellement une « *oscillation métaphoro- métonymique* »⁸⁴⁷ inscrivant le silence comme maladie qui mine la diégèse. Cependant que cette même maladie incarne une exégèse postmoderne, lieu d'une tentative de mise en littérarité de l'absurdité de la souffrance :

Comment pouvait faire ma mère pour comprendre tout ce magma de choses souterraines innervées et enfouies sous un tas d'actes manqués de lapsus et de ratages? Elle ne pouvait rien dire ni rien faire, à l'époque, face à la sauvagerie du patriarche imbu de lui-même et de l'obséquiosité perverse de l'aveugle enfoncé dans ses propres ténèbres; sinon soigner, soigner mes pieds avec des feuilles de

⁸³⁹ Grand Usuel Larousse, dictionnaire encyclopédique, Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 6680.

⁸⁴⁰ Ibid., p. 1381.

⁸⁴¹ Chatard Virginie, « La maladie régénératrice dans l'œuvre romanesque d'Yves Beauchemin », in *French XX*, vol. XI, n°4, 1999, p. 115-125.

⁸⁴² **Le commencement des douleurs, op. cit., p. 145.**

⁸⁴³ Certeau Michel de, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 133.

⁸⁴⁴ Ibid., p. 208.

⁸⁴⁵ Adorno Théodor W., *Prismes. Critique de la culture et société* (1955), trad. par G. et R. Rochlitz, Paris, Éditions Payot, 1986, p. 26 : « *Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.* »

⁸⁴⁶ Martin Jean-Pierre, « La littérature nous dirait-elle quelque chose plutôt que rien ? », in *Les Temps Modernes*, n° 655, sept.-oct. 2009, pp. 54-70.

⁸⁴⁷ Rosolato Guy, « L'oscillation métaphoro-métonymique », in *Topique*, n°13, p. 96.

mûrier qu'elle faisait bouillir et qu'elle appliquait sur les plaies comme des sortes de cataplasmes qui me soulageaient beaucoup plus que tous les onguents et toutes les pommades du monde.⁸⁴⁸

Par conséquent, le silence comme mode d'énonciation de la « parole empêchée », affectée par des maladies telles que la schizophrénie et la boulimie de Medhi, le goitre et le bégaiement de la mère et le mal dont souffre l'oncle, dans *L'insolation* et *La prise de Gibraltar*, ne peut s'affirmer qu'au détours d'un essoufflement. Il ne peut s'énoncer qu'au bout d'un effort physique, « *athlétique* » (selon le mot de Gilles Deleuze). Ce qui se traduit, notamment, par ce que Chantal Delourme appelle « *des tressaillements des rythmes courts* » et/ou « *des griffures de la ponctuation* »⁸⁴⁹. Cette poétique du rythme, « *générateur [même] de sens* »⁸⁵⁰ et cette agressivité de la ponctuation, s'orientent, dans le texte romanesque de Rachid Boudjedra, vers une perspective postmoderne. On y observe, en effet, un usage quasi anarchique du participe présent, des allitérations, des mots abrégés, des parenthèses elles-mêmes, parfois, mises entre parenthèses, des tirets et des points de suspension :

(Puis ceci : quelques années plus tard, l'oncle Hocine était là comme planté au beau milieu de la rue, comme s'il était pétrifié brusquement (...). Il était là (...) à cause peut-être de cette maladie du cœur dont on le disait atteint (...). Ce n'était plus un homme, un être humain, mais un tas de nerfs, de membres, d'organes et d'éléments, tout mous, tout fanés, tous fissurés, tout fendillés, tout flasques, tout flapis, tout froissés, tout floches, tout dépareillés, ect.⁸⁵¹

Définissant le champ de ce qu'il appelle une « *écriture muette* » qui, sans conteste, travaille l'économie narrative de la maladie, Jean Bessière, à la différence de Henri Meschonnic dont le point de vue demeure sceptique, pour ne pas dire réfractaire, à toute idée de remise en cause de la modernité littéraire⁸⁵², y voit l'empreinte d'une esthétique postmoderne. Aussi observe-t-il :

L'écriture est pleinement elle-même, mais précisément par cette dimension d'absence ou d'irréalité impliquée dans sa réalité même. (...). Soit l'énigme de l'inexplicite, distinct de l'explicite et de l'implicite, du sens manifeste et du sens restaurable, qui est celle du peu de réalité de l'écriture. Le littéraire trouve dans cette énigme le moyen de se donner pour présent. Notation extrême de l'inexplicite : le déconstructionnisme (...).⁸⁵³

Quant à l'écriture de la rumeur, à l'opposé de celles du secret et du silence qui, dans la narration de la maladie, supposent à la fois une nomenclature et une stratégie discursives,

⁸⁴⁸ *La prise de Gibraltar*, op. cit., p. 99.

⁸⁴⁹ Delourme Chantal, *To the lighthouse*, Virginia Woolf, *Les arabesques du sens*, Paris, Ellipses, 2001, p. 120.

⁸⁵⁰ Meschonnic Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 215 où il écrit notamment : « (...) comme tout est sens dans le langage, dans le discours, le sens est générateur de rythme, autant que le rythme générateur de sens, tous deux inséparables- un groupe rythmique est un groupe de sens- et autant le sens ne se mesure pas, ne se compte pas, le rythme ne se mesure pas. »

⁸⁵¹ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 26-27.

⁸⁵² Meschonnic Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Éditions Klincksieck, 2009.

⁸⁵³ Bessière Jean, « *Chronologie, écriture muette. Écriture, Récit, Métaphore* », in *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, 1990, p. 111.

un savoir et un savoir-faire poétiques, elle incarne la version spontanée et épidermique. Séwanou Dabla la caractérise en tant qu'un « *tumulte narratif* »⁸⁵⁴ qui s'illustre par un récit qui simule le désordre. Cependant que Xavier Garnier en appréhende ainsi la fin et les moyens :

(...), Sony Labou Tansi invite les romanciers à se mettre à l'école de la rumeur et de sa puissance de fabulation. Non pour se réfugier dans un imaginaire stérile, mais pour créer des figures légendaires, capables de bousculer un réel quadrillé par des mots d'ordre. A une littérature engagée, Sony Labou Tansi propose de substituer une littérature « possédée » qui tirerait sa puissance subversive d'une utilisation du langage inédite dans la production littéraire mais depuis longtemps en usage dans le peuple, sous la forme de la rumeur.⁸⁵⁵

Par conséquent, cette dernière prend les contours d'une stratégie narrative discrètement relayée par une *vox populi*. En effet, celle-ci, dans une imposture servie par une ambiguïté discursive, exhibe sa solidarité à l'endroit des malades en recourant au pronom personnel « nous » et à une rhétorique incantatoire. Elle dissimule, par le biais d'une énonciation trouble, faite d'opacité et de duplicité que révèlent son indétermination, la bonhomie de son accent et l'immixtion dans l'intimité du malade, un jugement moral, des relents d'ostracisme, des menaces voilées d'exclusion et la recherche d'un bouc-émissaire. De ce fait, le rapport postmoderne avec la fiction de la maladie s'effectue en ce que le texte romanesque se construit à rebours, ruinant à l'extrême sa progression, sa cohérence et son sens par un système correspondant à celui que Jacques Derrida désigne comme « *le pathos métaphysique ou romantique de la négativité* »⁸⁵⁶. Celui-là qui tend à dessaisir l'énonciation de la réception en brouillant, par exemple, les codes d'émetteur et de destinataire :

(...), les mauvaises langues continuaient à penser que le donneur originel des poux était le maire (...). Non et non, le maire, nous le savions tous, ne pouvait donner les poux à Estina Benta ni même à aucune autre femme : nous savions qu'à la suite d'une méchante vérole que lui avait refilée la chanteuse abyssinienne Martinez Sayilassié venue à Valancia (...), il n'avait plus, à la place du bâton de procréation, qu'un croûton de chair écaillée qui bavait sans arrêt.⁸⁵⁷

L'isotopie de la « bave », récurrente dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* et dans *Le commencement des douleurs* engendrées par l'infection du sida, oriente la rumeur comme signe ultime d'une défaillance expressive (« baver sur quelqu'un », signifie aussi bien *médire*, *dire du mal*, *dire le mal* que *colporter des rumeurs sur autrui*). Ce qui annonce une relégation, voire une disqualification sociales. Quand le diagnostic sans appel d'un état de régression fait peser sur le malade l'indifférenciation de sa condition humaine avec la condition animale (le malade bave, tout comme l'animal bave) :

(...), un matin, Hoscara Hana Junior vit débarquer chez lui des foules de médecins, d'infirmiers, d'aides-soignantes et autres énergumènes de la gent médicale, suant des seaux, rouges de colère et de haine, bavant (...) sur la progéniture maudite du démon (...). Tous prirent la décision de se mettre en grève illimitée, tous

⁸⁵⁴ *Nouvelles écritures africaines*, op. cit., p. 240.

⁸⁵⁵ *Garnier Xavier, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », in Cahiers d'Études Africaines, Numéro 140, Volume 35, 1995, p. 895.*

⁸⁵⁶ *Positions*, op. cit., p. 121.

⁸⁵⁷ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., pp. 40-41.

ces hommes et toutes ses femmes qui s'étaient juré de reconquérir la maladie : on arrêterait de bouffer, de bosser, de baiser et d'en baver jusqu'à ce que mort s'ensuive, la mort de Hoscar Hana Junior, mordu comme son dégringolé de père par la fièvre cervicale qui tuait les allumés de Costa-Muente. - La peste le terrasse! hurlait Pango Nola, le dentiste-maire de Tombalbaye.⁸⁵⁸

De fait, convoquer la bave moins en tant que métaphore animale que parole déclassée du malade, c'est introduire, dans le récit et la narration de la maladie que tente de réinventer la rumeur, une poétique barbare. Le sens postmoderne de cette dernière œuvre contre la désinscription, exercée par non-dit, du « *primitif* »⁸⁵⁹ résiduel, mais constitutif de la condition humaine en ce que « *l'animalité reste un horizon de l'homme, celui de sa perte, de sa fuite hors de lui-même* »⁸⁶⁰. Si la dynamique narrative et postmoderne de l'écriture de la maladie renvoie à une logique d'« *ensauvagement* »⁸⁶¹, Romuald Fonkoua semble en convenir quand, au détours d'une analyse comparative et intertextuelle, il constate :

En effet, Sony Labou Tansi semble se trouver dans cet état dont parlait un autre écrivain célèbre disparu des suites de la même maladie, Hervé Guibert, qui pensait : « Le sida n'est pas vraiment une maladie [...] c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner les pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. » (Guibert, 1990) Le roman est le récit d'une désintégration du moi, du mot, de la littérature⁸⁶².

Ce qu'il appelle « *désintégration* », n'est pas moins synonyme, selon Xavier Garnier, d'« *éclatement* » : deux termes qui, dans la taxinomie postmoderne, renvoient sinon à une créativité du moins à une positivité. De sorte que « *la rumeur est créative, elle est dotée d'une puissance de fabulation exceptionnelle, capable de transfigurer ce dont il s'empare* »⁸⁶³. Elle agit, dans l'écriture de la maladie, chez Rachid Boudjedra et chez Sony Labou Tansi, suivant l'analyse de Jacques Derrida dans *La pharmacie de Platon*⁸⁶⁴, d'une part, en « *poison* » quand elle veut annihiler « *la difficulté de traiter la mort rattachée au sida selon des modèles de signifiants traditionnels* ». D'autre part, elle y remédie (« *la remède* ») en les substituant par des signifiants contemporains, « *de même qu'une lecture du post-modernisme [en] interprète l'usage (...) comme le désir de se rattacher (...) tout en avouant son éloignement* »⁸⁶⁵.

⁸⁵⁸ Le commencement des douleurs, op. cit., pp. 152-153.

⁸⁵⁹ Maffesoli Michel, « Du bon usage de la violence », in *Sphera Publica*, Publication anual, n° 003, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2003, Murcia, España, p. 57.

⁸⁶⁰ Lestel Dominique, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, Hatier, 1996, p. 43.

⁸⁶¹ Maffesoli Michel, *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion, 2002.

⁸⁶² Fonkoua Romuald, « Mal de mots, mots du mal : Sony Labou Tansi et la maladie », in Diop Papa Samba et Garnier Xavier (sous la direction de), *Sony Labou Tansi à l'œuvre : actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 268.*

⁸⁶³ « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », op. cit., p. 893.

⁸⁶⁴ Derrida Jacques, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.

⁸⁶⁵ Lévy Joseph et Nouss Alexis, préface de François Laplantine, *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Presses Universitaires de Lyon, Coll. CREA (Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques, 1994, p. 91.

Ainsi, la rumeur participe d'une forme de thérapie évitant à l'écriture de la maladie de s'enkyster dans la rigidité énonciative des méta-récits, en proposant des stratégies énonciatives microscopiques et indéfinies. Celles-ci révèlent un langage inédit, libèrent des sens inattendus et postulent un horizon nouveau. Ce qui fait dire à Gale Miller et Steve de Shazer :

La thérapie systémique (...) est une suite d'histoires que les membres de diverses communautés (...) se racontent mutuellement. Selon notre interprétation de cette rumeur, la thérapie (...) est un travail mêlant jeux de langage⁸⁶⁶, relations politiques et questions éthiques. (...), nous racontons une histoire qui relie la thérapie (...) à la philosophie du langage (...) et à certains aspects de la pensée sociale postmoderne. (...) la thérapie centrée sur les solutions [en tant que rumeur] constitue une politique de possibilités.⁸⁶⁷

En définitive, la postmodernité des écritures romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, rend féconde la représentation du trauma de la maladie. Elle met en scène, d'abord, une esthétique s'inspirant, principalement, de la crise, dans son acception malade et médicale. Aussi les dysfonctionnements physiques et psychiques qu'elle aiguise, tout comme la brièveté, l'imprévisibilité et la fulgurance des douleurs qu'elle cristallise, induisent-ils une réflexivité de l'économie narrative, simulacre des manifestations cliniques de la crise. En effet, celle-ci se déguise en une esthétique forcenée, ou une poétique en souffrance : la fragmentation du récit renvoie à sa déliquescence, et l'utilisation abusive d'une terminologie médicale révèle une boulimie sémantique. Quand la logique arbitraire de la ponctuation, le système quasi psychotique de la répétition et des anaphores, le surmenage ou l'insuffisance énonciatifs causés, respectivement, par la phrase interminable et la phrase substantivée, les procédés de gradation et les ruptures d'anacoluthie, transposent le malaise au niveau de la syntaxe. Par conséquent, l'enjeu esthétique de la crise réside, paradoxalement, dans la santé poétique et narrative qu'elle affiche. Parce que ce qui apparaît comme « *un moment de naufrage généralisé* », se révèle, en fin de compte, en tant que « *passage* »⁸⁶⁸. C'est-à-dire possibilités langagières où l'horizon ouvert des signifiés élargit en permanence l'armure et le cercle déjà vertueux des signifiants. Ensuite, promptes, d'une part, à différencier et à diversifier, au-delà d'une écriture testimoniale ou doloriste, l'expression littéraire de la maladie, à en singulariser les parcours et à en renouveler les sens, et d'autre part, circonspectes à l'égard de l'absolutisme des schémas narratifs hérités du roman moderne, la fiction africaine de la maladie, s'oriente vers ce que nous avons appelé une forme-sens. Elle pose une *Condition postmoderne*

⁸⁶⁶ Le concept de « jeux de langage », est couramment convoqué par les promoteurs de la théorie postmoderne, notamment par J-F. Lyotard. Mais, il est l'œuvre de Wittgenstein Ludwig, *Cahier Bleu*, in *Le cahier bleu et le cahier brun*, trad. Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996, p. 56 : « Ce sont des manières d'utiliser des signes plus simples que celles dont nous utilisons les signes dans notre langage quotidien. (...). L'étude des jeux de langage est l'étude de formes primitives du langage, ou de langages primitifs. »

⁸⁶⁷ Miller Gale et Shazer Steve de, Traduit par Cabié Marie-Christine, « Avez-vous entendu la dernière à propos de ...? La thérapie brève centrée sur les solutions en tant que rumeur », in *Thérapie Familiale*, Genève, Numéro 3, Volume 22, 2001, p. 289.

⁸⁶⁸ Melone Thomas, « La critique littéraire et les problèmes de langage : le point de vue d'un africain », in *Présence Africaine* n° 73, 1970, p. 7. Il écrit, évoquant notamment le rapport entre expérience humaine (la maladie en est une) et langage : « Et ce passage de la parole primordiale au langage informateur, et de celui-ci au système signifiant [...] à travers l'épaisseur allusive du livre est un moment de naufrage généralisé. »

dès lors que, sous le régime de « *l'idéosème* », elle inscrit *Le principe d'incertitude* dans une perspective de « *tension narrative* » active. De sorte que les aspects improbables et irréguliers, relevés aux niveaux structurel et syntaxique, rejouent ce que les doutes, les peurs et les risques de la maladie exhalent dans la sémantique de l'incertitude. Enfin, si la maladie, dans les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, participe d'une écriture de violence et d'une violence de l'écriture, le dépassement de la souffrance qui lui demeure inhérente, s'élabore à travers un éclatement du sens. Celui-ci, inlassablement, s'inscrit dans un langage romanesque s'apparentant au « *pharmakon* ». Non sans, au préalable, s'élaborer à travers un « *dire oblique* » qui porte le signe du secret, la marque du silence et les stigmates de la rumeur. De sorte que la maladie postule une écriture du différent/différend.

Exemple typique de cette écriture du différent/différend, la reconduction d'un genre romanesque et d'un registre narratif, en l'occurrence le fantastique, serpent de mer ressorti à chaque cycle de crise de la représentation, inscrit davantage le roman africain francophone dans l'hypothèse postmoderne.

Chapitre VI : Crise d'un genre, crise d'une époque ou la médiation masquée du fantastique postmoderne

Paradoxalement, l'idée de crise, qui nourrit les courants, travaille les époques et gouverne les espaces littéraires fantastiques, n'est pas évoquée dans les points de vue convergents de Beïda Chikhi et Ralima Koucha. À partir d'études sur les œuvres de Kateb Yacine et de Mohammed Dib, elles abordent, respectivement, la question du genre fantastique dans la littérature algérienne. Selon elles, la spécificité du fantastique algérien francophone réside en ce qu'il reste « *modélisé par les œuvres maîtresses de la littérature occidentale* »⁸⁶⁹, du fait que « *ce genre s'est principalement développé (...) car du temps de la colonisation, le français et la culture française ont été véhiculés par le biais de l'école* »⁸⁷⁰. Tout se passe comme si ces deux analyses s'opposaient à l'idée de « *singularités francophones* »⁸⁷¹ inscrite, notamment, dans le fantastique des œuvres littéraires maghrébines et négro-africaines. À laquelle elles semblent opposer un élargissement dans le champ de l'*Anthologie du fantastique*⁸⁷² français. Ce n'est pas tant le fait de considérer le fantastique francophone africain comme continuation du fantastique français, essentiellement, autour de la création de l'école de Jules Ferry (dans son versant Outre-Mer) et, substantiellement, grâce à l'émergence d'une élite nourrie par « *le génie de la langue française* », qui suscite interrogation. C'est d'omettre que ce prolongement, compte tenu, d'une part, d'un contexte

⁸⁶⁹ Chikhi Beïda, « Avant-propos : Où apparaît un *fantastico* séduisant et subtil », in Schnabel William (sous la direction de), *Le fantastique francophone, IRIS / Les Cahiers du Gerf*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble 3, Hiver-été 2004, numéro 26, pp. 5-6.

⁸⁷⁰ Koucha Ralima, « Le fantastique francophone et les genres apparentés dans les cultures francophones », in *Le fantastique francophone*, op. cit., p. 67.

⁸⁷¹ Jouanny Robert, *Singularités francophones : Ou choisir d'écrire en français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 6. Il parle d'un rapport à la littérature qui « *s'inscrit dans une démarche plus individuelle que collective, indépendante ou moins dépendante des contraintes de la tradition et de l'histoire* ».

⁸⁷² Caillois Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

de domination et de violence et, d'autre part, de ce que Gérard Bouchard appelle « *le clivage culture savante/culture populaire* »⁸⁷³, désigne, par euphémisme, dilemme, tension, voire opposition. Par conséquent, le fantastique francophone africain recouvre une origine et une composition sinon plus élargies du moins davantage complexes. Qu'à cela ne tienne, la critique sceptique de Marcel Proust, quoique, antérieure et extérieure au débat, mais non moins instructif, lorsqu'il les qualifie, parlant des méthodes scolaires d' *Introduction à la littérature fantastique* en général et du « *dialogue des morts* » en particulier, de « *devoirs ridicules [qui] ne sont plus en honneur que dans certaines écoles de jeunes filles* »⁸⁷⁴, ne relativise-t-elle pas l'analyse de l'imaginaire et de la créativité fantastiques d'une œuvre, d'un auteur et/ou d'un espace littéraire, à l'aune d'une prégnance scolaire ? Si on appréhende le fantastique francophone africain en tant que *Fils* du fantastique français, ne faut-il pas, par ailleurs, ne pas faire l'impasse sur les théories du différent/différend qui soutiennent une perspective de « *crise salutaire* » ? Celle-ci n'est-elle pas consécutive au croisement dans ce que le second puise comme *Souffles* conservateurs dans sa culture populaire locale, quand dans le premier, l'enseignement d'un genre inclut la mise en pratique d'une assimilation (Jules Ferry ne s'en défendait pas du reste) ? Les écritures autobiographiques ou auto fictives d'écrivains maghrébins, négro-africains et antillais, ne démontrent-elles pas suffisamment que la scolarité en « *pays dominé* »⁸⁷⁵ ne relevait pas forcément d'une expérience de *Gai savoir*⁸⁷⁶, favorable à l'éclosion de l'esprit fantastique chez les écoliers des colonies françaises ? Certes, les écrivains issus du Maghreb et de l'Afrique noire, ainsi que « *de nombreux auteurs francophones (...) ont bénéficié de cette éducation rendant l'apprentissage de la langue française obligatoire* »⁸⁷⁷. Mais on s'aperçoit que la réception du fantastique, dans l'espace culturel et littéraire africain, ne repose pas, exclusivement, sur une assimilation d'œuvres majeures. Les enjeux de l'écriture fantastique se situent bien au-delà des réminiscences scolaires et juvéniles « *d'une conscience détachée* »⁸⁷⁸, peut-être hâtivement, d'un champ du pathos social dont elle partage, nonobstant, le malaise et la violence. Or, ces dernières caractéristiques définissent, également, la postmodernité en tant qu'une esthétique littéraire. Esthétique qui, selon Michel Lord, « *pervertit et renouvelle les formes de la tradition pour dire un monde de plus en plus troublant, mouvant et incertain* »⁸⁷⁹. Aussi revêtent-elles, dans le roman africain francophone, l'uniforme du fantastique en ce qu'elles désignent une littérature du doute, une « *littérature de réaction, d'opposition* »⁸⁸⁰, « *une littérature des temps de crise* »⁸⁸¹. En somme, une « *littérature (...) qui n'est que la*

⁸⁷³ Bouchard Gérard, *Littérature et culture nationale du Québec : le clivage culture savante/culture populaire*, Porto, Maria Bernadette (Org.), *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*, Niteroi, ABECAN/EDUFF, 2000.

⁸⁷⁴ Proust Marcel, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 581.

⁸⁷⁵ Chamoiseau Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1979.

⁸⁷⁶ Sans être excessif, nous pouvons lire le différend/différent du fantastique africain et francophone par rapport au fantastique français en tant qu'il procède d'une déconstruction « nietzschéenne » : « *Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'univers tout entier ?* » lançait comme un défi l'insensé du *Gai savoir*. Le fantastique francophone, maghrébin et négro-africain notamment, peut s'adresser ainsi au fantastique français : « *Qui nous a donné la langue française pour dire la domination ?* »

⁸⁷⁷ « Le fantastique francophone et les genres apparentés dans les cultures francophones », op. cit., p. 67.

⁸⁷⁸ Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 2ème Édition, 1987, p. 160.

⁸⁷⁹ Cité par Grossman Simone, « Postmodernisme dans le fantastique québécois », in *Quebec Studies*. FindArticles.com. 27 Aug, 2009. http://findarticles.com/p/articles/mi_7023/is_30/ai_n28817937/

⁸⁸⁰ Castex Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 7.

⁸⁸¹ Ibid., p. 6.

mauvaise conscience »⁸⁸² de son siècle. Ce que Simone Grossman, citant par ailleurs un collège de critiques, résume ainsi :

L'écriture postmoderne inclut le fantastique dans son mode d'action, comme le montre L. Olsen qui considère le postmodernisme comme « une tentative ... pour répondre à l'expérience contemporaine » qui est en soi « une situation littéralement fantastique », ajoutant : « rien d'étonnant à ce que le fantastique soit devenu le véhicule par excellence de la conscience postmoderne »⁸⁸³. Dans le fantastique (...) des dernières décennies, l'on retrouve les traits fondamentaux du postmodernisme (...). Or si dans le domaine romanesque (...) les « moments » postmodernes ont fait l'objet d'une étude systématique (Paterson), l'examen des aspects postmodernes dans le fantastique reste à faire.⁸⁸⁴

Dans les œuvres romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, la construction/déconstruction fantastique et postmoderne, s'élève, d'abord, autour d'une « architexture » instable et hétérogène inscrite dans la diégèse. Cependant qu'elle pratique une réflexivité thématique et esthétique de la crise qu'elle travaille de l'intérieur et qu'elle dépasse : elle questionne la littérature. Ensuite, accentuant les traits dessinés autour de *La métamorphose* de ses figures narratives selon une démonstration qui mue l'archétype du monstre en « nouveau barbare », le fantastique postmoderne francophone opère une « construction illusoire »⁸⁸⁵. En effet, il « nous fait croire » que ce motif, vu sous l'angle d'une « identité narrative »⁸⁸⁶, révèle un espace d'énonciation où l'ambiguïté produit une friction créatrice entre « fiction du réel » et « réel de la fiction » : il réoriente ainsi, dans le champ de la littérarité, le débat souvent crispé et crypté sur l'identité. Enfin, renonçant au modèle du roman historique, le fantastique postmoderne francophone décline un aspect du « roman familial ». Ce, par le biais de ce que Charles Bonn appelle « l'espace maternel »⁸⁸⁷, lieu incertain à partir duquel « un centre absent particulièrement fécond du roman »⁸⁸⁸, ruse dans sa stratégie narrative selon ce que Michel de Certeau désigne comme des « arts de faire »⁸⁸⁹ avec l'Histoire. Aussi cet « espace maternel » promeut-il la figure féminine, dont

⁸⁸² Introduction à la littérature fantastique, op. cit., p.174.

⁸⁸³ Olsen Lance, *Ellipse of uncertainty : an introduction to postmodern fantasy*, New-York, Greenwood Press, 1987, pp. 3-14.

⁸⁸⁴ « Postmodernisme dans le fantastique québécois », op. cit.

⁸⁸⁵ Batalha Maria Cristina, « Le fantastique et l'enjeu identitaire dans *Les enfants du sabbat* », in *Le fantastique francophone*, op. cit., p. 141.

⁸⁸⁶ Ricœur Paul, « Le temps raconté », in *Temps et récit III*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 355 et p. 443 Il définit ainsi ce concept : « c'est l'assignation à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique que l'on peut appeler leur identité narrative. (...) A la différence de l'identité abstraite du même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors comme constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa vie selon le vœu de M. Proust ».

⁸⁸⁷ *La littérature algérienne de langue française*, op. cit., pp. 25-37 et 47-59.

⁸⁸⁸ Bonn Charles, « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », in *Nedjma*, Kateb Yacine, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1227.php> , publié le 22 avril 2009. Il y évoque brièvement le rapport que « l'espace maternel » entretient avec l'Histoire, après avoir pensé, que l'un était « extérieur » à l'autre.

⁸⁸⁹ Certeau Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard (1980), coll. « Folio », 1990, p. 270 : « Le grand silence des choses est mué en son contraire (...). Hier constitué en secret, le réel désormais bavarde. (...) Jamais histoire n'a autant parlé ni autant montré. »

la narration de l'intime, sous forme de micros récits disséminés, tente de reconstituer les puzzles de sa propre histoire. Une histoire individuelle faite de chaire, de sang, de larmes mais aussi de mots qui ne sont pas sans lien avec les maux de l'Histoire : il propose une « *historicité littéraire* ».

6.1. L'architexture fantastique postmoderne

Parce qu'il ne fait pas l'économie narrative du « fantastique [qui] prend son matériau partout »⁸⁹⁰, « le roman francophone, roman périphérique et décentré (...), par son hétéroglossie et son caractère hybride culturel, se prête particulièrement à l'hypothèse postmoderne (...) »⁸⁹¹. Par conséquent, l'approche jacobine, enfermant le fantastique francophone africain exclusivement à partir de son émergence consécutive à l'apprentissage de la langue française, ne vaut pas par son exhaustivité. Pour être complète et pertinente, elle doit intégrer l'analyse d'un fantastique « hétérolingue et multiculturel dont le statut (...) migre (...) dans une conception composite et décentrée (...) »⁸⁹². De même qu'elle doit s'engager dans une perspective langagière, à mi-chemin « entre l'oral et l'écrit »⁸⁹³, de manière à tenir en compte sa spécificité locale. Cette dernière, pour violente dont son origine est « auto référencée »⁸⁹⁴, violence que Marc Gontard⁸⁹⁵, partageant sans doute l'avis de Roland Barthes⁸⁹⁶, érige en principe de littérarité, n'en incarne pas moins une violence latente. Mais, aussi, une violence originelle d'arrière pays, qui perdure à travers les structures internes traditionnelles, culturelles, politiques et religieuses du Maghreb et de l'Afrique Noire. Dès lors, dans l'économie narrative du roman africain francophone qui adopte le modèle fantastique, s'adjoignent, en « quasi-alter ego »⁸⁹⁷, « les vieux contes populaires, y greffant leur façon de dire. »⁸⁹⁸ Le roman francophone maghrébin s'appuie sur « cet ancrage de contenu [qui] sert de déclencheur de la fantasticalité »⁸⁹⁹. Il réactualise, de cette manière, sa dépendance à la culture locale et populaire. Pour ce faire, il procède par la captation d'une figure fictive confondant le conteur et l'écrivain public, par la poétique spatiale du texte romanesque sous le modèle de la halqua en tant qu'« un espace magique »⁹⁰⁰ et par la renarration permanente, sous forme de « métaphores obsédantes »⁹⁰¹, des Mille et une nuits. Les 1001 années de la nostalgie en rend compte :

⁸⁹⁰ Malrieu Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 19.

⁸⁹¹ « Le postmodernisme en France. », op. cit., p. 287.

⁸⁹² Ibid., p. 287.

⁸⁹³ Molino Jean, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit. », in *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 26.

⁸⁹⁴ Mellier Denis, *Textes fantômes, Fantastique et autoréférence*, Paris, Éditions Kimé, 2001.

⁸⁹⁵ *La violence du verbe*, op. cit., pp. 22-23.

⁸⁹⁶ Sade, *Fourier et Loyola*, op. cit., p.16.

⁸⁹⁷ Bellemin-Noël Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », in *Littérature*, 8, décembre, p. 14.

⁸⁹⁸ *Iblis*, n°1, 1970, Rééditions 2001, p. 10.

⁸⁹⁹ Lord Michel, *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1995, p. 42.

⁹⁰⁰ Goytisolo Juan, « Un espace magique de sociabilité. Jemaa-el-fna, Patrimoine oral de l'humanité », in *Le Monde diplomatique*, Édition imprimée, Archives Juin 1997, p. 9. Faisant allusion à la dite place, l'auteur espagnol écrit notamment : « *Les halcas continuent de prospérer, de nouveaux talents se révèlent, et un public toujours friand d'histoires fait cercle (...). A la lueur des lampes à pétrole, j'ai cru remarquer la présence de Rabelais (...).* »

Il prenait un malin plaisir à lire les événements politiques comme s'il s'agissait de littérature fantastique où tout est faux, faussé à bon escient, rien que pour émouvoir le lecteur et à l'obliger à un jeu de constructions imaginaires où il se sentirait coincé entre l'invraisemblable et l'incroyable. Les événements rapportés étaient si largement dépassés et si dépourvus de sens, qu'il arrivait fréquemment que les auditeurs s'esclaffent à la lecture (...) et pleurent à chaudes larmes (...). Certaines séances de lecture se transformaient en véritable chahut, salubre et stimulant ou en un véritable défoulement (...), grâce et selon la verve de S. N. P.⁹⁰² Peu à peu, Manama reprit sa vie normale. Les oiseleurs honnêtes ressortirent leurs cages et les accrochèrent, de nouveau, aux arbres de l'esplanade remise à sa place après le départ des illusionnistes de l'image et du son. De même que les ruelles, converties pendant plusieurs mois en confluent charriant des alluvions et des argiles, et les artères changées en paradis du parpaing et du carton fortifié. Un peu plus tard et plus timidement, les parieurs firent leurs premiers pas à l'extérieur de chez eux, mais ne ramenèrent que cette race de béliers dénommée encore aujourd'hui et dans le monde entier, espèce S. N. P., depuis ce jour où Mohamed avait croisé les ovins du Gouverneur importés d'Australie avec des chèvres natives de Manama.⁹⁰³ Elle raconta. Il était une fois, deux dynasties qui se disputaient le pouvoir. (...). Ils trahirent très vite leurs principes et leurs promesses au peuple. Il fallait une diversion. A eux : les palais. Les belles esclaves. La lune et le soleil. Les petits jeunes hommes importés de Scandinavie. Au peuple : le rêve. Ainsi, les Mille et Une Nuits. Certes, écrites par le peuple, mais pas entièrement. (...). Leurs écrivains y allaient de leurs arrangements. Le conte fut récupéré. Le merveilleux jouait le rôle de chloroforme.⁹⁰⁴

D'un point de vue esthétique, Rachid Boudjedra, sans trahir l'esprit des *Contes*, en livre un aspect contemporain. En effet, il textualise le chiffre mythique (1001) et le fait dériver vers une poétique fétichiste du nombre (par exemple les déclinaisons du nombre 1000 et l'utilisation obsessionnelle du nombre 19 : « [...] chaque 19 du mois [...] », « [...] ces dix-neuf horloges [...] », « [...] mourir à dix-neuf ans [...] », « [...] décéder à dix-neuf heures [...] »⁹⁰⁵). Alors que le temps nocturne suspendu (nuits) est systématisé par un effet narratif d'assombrissement contribuant à la présence permanente du mystère :

S. N. P. Mohamed était tellement méfiant qu'il s'était toujours arrangé pour ne pas laisser traîner son ombre derrière lui, quelle que soit la position du soleil, quelle que soit l'heure. (...). Le miracle avait été vérifié mille fois. (...). Quand il le [le village] traversait (...) les gens de Manama percevaient comme des cercles concentriques (...), mais strictement invisibles.⁹⁰⁶

⁹⁰¹ Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

⁹⁰² *Les 1001 années de la nostalgie*, op. cit., p. 15.

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 352-353.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 247-248.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 377-379.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

In fine, ces deux modalités énonciatives qui, par une focalisation insistante quoique fragmentée, vampirisent progressivement l'espace diégétique dans *Les 1001 années de la nostalgie*, participent d'une réécriture. Mais, sur le plan thématique, émerge une trahison de la lettre qui, à partir d'un simulacre, renverse la réception des *Contes*. Désormais, ils sont perçus, d'une part, comme « opium du peuple ». D'autre part, ils désignent l'imposture et la forfaiture combinées d'une élite, d'une phallocratie et d'une théocratie :

Fluidité du réel se mouvant comme une banquise à la dérive du monde devenu illusoire et clignotant de panique émettrice de signaux orange et violet comme un cauchemar coupé en deux (...), à cause peut-être de cet étalement abstrait frotté d'encre (...), mais toujours cerné par sa propre fantasmagorie, le propulsant vers un passé somme toute difficile à égaler et le faisant tituber et bégayer parce que la peur est là (...). Mohamed se mouvait dans ce décor fantastique avec, dans sa mémoire et sur sa peau, des impressions et des sensations qui l'imprégnaient jusqu'à la confusion des lieux, des gestes, des époques - « Nous voilà ravalés au rang de décor. Et leurs Mille et Une Nuits! Une vraie supercherie! Faudrait aller voir l'envers des choses... » -, (...).⁹⁰⁷ ***Là. Cent otages exécutés. Têtes coupées net. En deux. Les crânes nettoyés et frottés au manganèse étaient envoyés au Khalife pour y planter des jacarandas nains et autres arbres intimistes. Est-ce que cela se passait pendant que les marins tricotaient leur Mille et Une Nuits ? Exact. A la même période. D'un côté les palais de cristal. Les femmes à trois sexes. Le tapis propulsé par le rire des alligators. De l'autre les caïmans qui sectionnent à vif les membres (...). La fièvre aphteuse. Les esclaves sodomisés par la force. Le saccage ! (...). Les 1001 nuits ? C'est le pauvre portefaix, l'esclave zindj, l'apprenti damascène qui comblent leurs plaies ouvertes avec le fantastique (...). Quelle belle trouvaille.***⁹⁰⁸

Quant au fantastique qui procède de l'oralité négro-africaine, sinon sa textualisation du moins sa transcription littéraires, tels « *les trous du masque* »⁹⁰⁹, hésitent dans un entre-deux. D'où naît une tension favorable à sa littérarité. En effet, le roman contemporain négro-africain s'octroie un espace de liberté et un univers des possibles plus larges. Ceux-ci trouvent son terme dans une sorte de libéralisation du texte francophone africain. En ce qu'il jouit, à cette occasion, du pouvoir de tout dire, de tout écrire et de tout nommer. Ce qui, par opposition à la nomenclature, immuable et hermétique, de la littérature orale, lieu du fantastique traditionnel négro-africain, favorise l'émergence « *d'une fiction (par essence) artificielle* », « *là où les forces occultes (...) cherchent à conquérir des terres* »⁹¹⁰. Dès lors, l'enjeu postmoderne du fantastique contemporain négro-africain réside dans la tension narrative que produit inévitablement le déplacement de l'axe syntagmatique de ce que Gilles Raymond appelle « *le folklore de la peur* ». Celui-ci, complice du maintien de cette dernière, ainsi que des superstitions, dans cette région, s'oriente vers une pratique énonciative moins dictée par des intérêts et des rapports de pouvoir. Ces derniers s'abritaient, en effet, derrière les motifs fantastiques traditionnels que représentent, selon Xavier Garnier, l'occultisme, la sorcellerie et/ou *La magie dans le roman africain*. En effet, avec la notion de « *fiction*

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 226-227.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 264.

⁹⁰⁹ Lorrain Jean, « Les trous du masque », in *La grande anthologie fantastique*, vol. 1, Éditions Omnibus, 1996, p. 348.

⁹¹⁰ Raymond Gilles, *Le folklore de la peur dans l'œuvre de Claude Seignolle*, Université Libre de Bruxelles, 1974, p.33.

artificielle », il s'agit pour le fantastique francophone contemporain de recentrer, par le recours à des figures de style telles que l'accumulation, l'exagération et/ou l'hyperbole, la géographie de la peur exclusivement dans la diégèse. Quand par l'humour, voire l'ironie, elle incite, explicitement, à l'ambiguïté, implicitement, à l'incrédulité :

Nous tremblions tous de voir venir la fin comme un jeu. Fartamio Andra do Nguélo Ndalo révéla que la terre criait à Valencia pour marquer les événements : (...). Elle avait crié la naissance du monstre (...). Le monstre avait sept têtes couronnées d'une crête en laiton, douze bras de longueur excentrique, une jambe en forme de colonne, striée, terminée par une sorte de patte d'éléphant, treize défenses fortement poilues et dentelées, avec treize orifices dont quatre en forme de trompe, terminés par une manière de parapluie en calcaire compact, et qui se cassaient comme des serpents de verre quand on les touchait.⁹¹¹

Cette dynamique de « *fiction artificielle* » s'organise autour d'un hypotexte inscrivant le réalisme magique de Gabriel Garcia Marquez en tant que « *structure profonde* ». Ladite structure régit, en partie, le « *fantástico* » dont le « *ressourcement* »⁹¹², c'est-à-dire le point de convergence, réside dans l'inscription des mythes traditionnels fondateurs et/ou bibliques. C'est ce qu'écrivent Mohammed-Salah Zeliche et Daniel-Henri Pageaux, respectivement, à propos des œuvres de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi :

La lecture de Cent ans de solitude et de Les 1001 années de la nostalgie, par-delà les titres suggestifs, par-delà l'identique atmosphère de magie qui émane des deux textes (même si les visions du monde, les positions idéologiques, l'art d'écrire et les structures sociales des champs culturels respectifs diffèrent) révèle une parenté.⁹¹³ (...) ***le regretté romancier congolais Sony Labou Tansi (...) fait œuvre « prophétique » et œuvre de fondation pour tous ses frères africains. Il dit avec démesure l'histoire déréglée du continent, il emprunte aux mythes, à la fable biblique et au modèle de Garcia Marquez (...).***⁹¹⁴

Aussi le fantastique du roman francophone africain reprend-il une structure *architecturale/architextuelle*⁹¹⁵. Son inscription « *postmoderne engendre (...) la mise en place d'une mosaïque hétérogène et complexe, dont le critère de base est le respect de l'âme différencialiste* »⁹¹⁶ des influences multiples qui le composent. Autrement dit, le fantastique français qui certes, nourrit le texte africain francophone ne peut incarner pour ce dernier un « *modèle indépasseable* ». Notion qui marque, indubitablement, une opposition dès lors qu'elle se confronte à celle de la postmodernité littéraire. Celle-ci, en effet, s'adapte à la multiplicité, au mélange et à la complexité des sources, des thèmes, des modes et autres formes narratifs du fantastique francophone africain. Pour ce faire, elle

⁹¹¹ ***Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., p. 17.***

⁹¹² Chemain Arlette, « Sony Labou Tansi, affabulation, critique et ressourcement », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, pp. 132-133.

⁹¹³ ***Zeliche Mohammed-Salah, L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives, op. cit., pp. 185-186.***

⁹¹⁴ ***Pageaux Daniel-Henri, (essais réunis, annotés et préfacés par) Habchi Sobhi, Littératures et cultures en dialogue, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 223.***

⁹¹⁵ Nous reprenons ici le concept d'« *architextualité* » développé par Gérard Genette. Mais nous le situons dans une esthétique postmoderne dans le sens où celle-ci procède, au commencement, de l'architecture. Marc Gontard utilise la même terminologie quand il parle de « *tuilage* » dans : « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », op. cit., p. 294.

⁹¹⁶ Boisvert Yves, *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 136.

adopte l'hétérogénéité et l'inter-généricité, à la fois, comme réflexion et réflexivité. Josias Semujanga ne dit pas autre chose :

En mélangeant le réalisme, le fantastique et le comique, (...) Sony Labou Tansi les déconstruit en tant que forme canonique. Et dans ce contexte où la parodie joue à la fois sur les plans littéraire et idéologique, la notion de genre s'estompe et fait ressortir l'événement des textes transgénériques fonctionnant comme des réévaluations des genres et des œuvres antérieures.⁹¹⁷

Une pratique littéraire typique légitime davantage le caractère postmoderne du fantastique africain francophone. Il se caractérise, contrairement au fantastique français qui prône une étanchéité générique et qui, en conséquence, produit un roman fantastique intégral, par une écriture intermittente et discontinue. Celle-ci se lit et/ou s'écrit moins dans une constance que dans une circonstance⁹¹⁸ où le récit fantastique survient. Lorsqu'il n'émane pas d'autres types de récit avec lesquels il partage le topos du délire, « *ligne de fuite* » d'une crise et d'une tension. Celle-là même qui, respectivement, féconde le moment d'« *hésitation* »⁹¹⁹ nécessaire à l'évènement fantastique et celui d'incertitude inhérente à l'avènement d'une fiction postmoderne :

Certains jours, l'horreur me glaçait. Je vomissais alors toute ma bile verte puis toute ma bile bleue. Puis, lorsque je n'avais plus rien à vomir, j'avais le hoquet et une stridence infernale dans la tête. Je ne dormais plus. Hallucinations! Je croyais voir entrer dans la salle, lugubrement éclairée par une petite lampe bleue, l'épicier assassiné qui portait sa tête sous le bras (...). L'ombre s'épaississait alors peu à peu et m'engloutissait en son sein. Je perdais réellement conscience et chutais dans un puits sans fond.⁹²⁰

Si l'inscription du délire permet d'établir un lien entre roman fantastique et postmodernité, elle autorise, par ailleurs, la possibilité d'une lecture intertextuelle. Celle-ci détient, en autres mérites, celui, d'une part, d'élever le niveau du débat sur l'influence du fantastique français sur le fantastique francophone africain autrement que par l'apologie de l'école de Jules Ferry. Cette dernière, pour être une expérience salutaire, ne s'inscrivait pas moins, cependant, dans un contexte historique et un système politique dont la violence, d'après Frantz Fanon, produit une névrose jusque dans l'imaginaire. D'autre part, une seconde captation féconde de l'héritage fantastique français consiste, dans le roman francophone africain, à associer au motif du délire, celui de l'amnésie. Les deux motifs contribuent, ensemble, dans un sens, à sur-déterminer le jeu du mystère non élucidé. Dans un autre sens, ils maintiennent l'attention du lecteur autour d'un dénouement différé par un suspens. En effet, tout se passe comme si, afin de résorber « *les trous* » d'incompréhension et de manque, à l'origine de l'écriture fantastique, la diégèse se déguisait en pseudo recherche journalistique et/ou en enquête policière. Pour cas de *Liaisons dangereuses*, voire impures, que représente, pour le roman fantastique francophone, l'inclination grandissante vers un *modus operandi* associé à la paralittérature (roman d'enquête, roman policier et/ou roman d'espionnage), une telle inflexion marque une caractéristique assimilée à la postmodernité littéraire. Selon

⁹¹⁷ Semujanga Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », in *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 152. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/009012ar>

⁹¹⁸ Paterson Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses Universitaires d'Ottawa, 1993.

⁹¹⁹ Introduction à la littérature fantastique, op. cit., p. 29 : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »

⁹²⁰ *L'insolation*, op. cit., p. 70.

Guy Scarpetta, cette opération postmoderne consiste à « *imaginer une structure apparente (formelle ou thématique) doublée d'une composition secrète, ramifiée, microscopique* »⁹²¹ :

On m'avait averti mystérieusement et on m'avait donné une adresse dans une ville étrangère située au centre d'un pays non moins étranger. Lorsque j'eus sonné à l'adresse qu'on m'avait communiquée, un vieillard parlant une langue que j'ignorais m'expliqua (...). Il voulait que j'emporte le cadavre de ma mère sur mon dos! (...). J'avais demandé un sac de jute pour emporter ma pauvre mère. Le concierge me donna un tout petit sac et m'ordonna d'attendre que le cadavre se rétrécisse (...). Mais la vieille de l'hospice répéta la même chose et me renseigna longuement sur l'affaire.⁹²² ***Le samedi matin le juge vint mettre un drap sur le corps. (...). On attendait la police. A l'heure où les objets laissés dehors s'humectent, et tandis que les coqs insomniaques de Fartamio Andra chantaient, nous entendions crier du côté de la place publique : « A moi, à l'aide : il m'a tuée. » C'est la voix d'Estina Benta, disait Estina Bronzario : il n'aura pas tout tué d'elle.***⁹²³

Aussi cette pratique recycle-t-elle, dans le fantastique francophone africain, le procédé narratif de la mise en abîme, postmoderne selon Brian Mac Hale⁹²⁴. Celle-ci repose sur le principe qui va À *la recherche du coupable* ou tente d'expliquer l'origine de la violence. Cependant qu'elle poursuit, in fine, une réflexion sur *L'ère du vide* à laquelle n'échappe pas son espace littéraire d'origine :

Il prenait plaisir à lire les événements (...) comme s'il s'agissait de littérature fantastique où tout est faux, faussé à bon escient, rien que pour émouvoir le lecteur et l'obliger à un jeu de constructions imaginaires où il se sentirait coincé entre l'invraisemblable et l'incroyable.⁹²⁵ ***Avec tout le fantastique fabuleux qu'elle drainait dans ses os et tout le baroque merveilleux qu'elle véhiculait à travers son imaginaire, déchaîné et sismique, dont l'extravagance, il l'avait cru, allait venir à bout de la mort (...).***⁹²⁶ ***Toutes nos histoires et nos racontars tentent de nous sortir de la géographie tracée par cette réalité moribonde où nous enferment le dénuement matériel et la dévirginisation de notre conscience. La misère spirituelle est la plus bête de toutes les misères. C'est pour lutter contre elle que nous nous évertuons à inventer l'inflation des langages.***⁹²⁷

Finalement, l'interrogation adressée à l'écriture, à la littérature en général et au roman en particulier, trouve une réponse contenue dans ce que Marcel Proust désigne comme « *la*

⁹²¹ Scarpetta Guy, *L'impureté*, Paris, Figures Grasset, 1985, p.34.

⁹²² *L'insolation*, op. cit., pp. 94-96.

⁹²³ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 31.

⁹²⁴ Mac Hale Brian, *Postmodernist Fiction*, New-York and London, Routledge, 1987, p. 124 : "mise en abyme is one of the most potent devices in the postmodernist repertoire for foregrounding the ontological dimension of recursive structures".

⁹²⁵ *Les 1001 années de la nostalgie*, op. cit., p. 15.

⁹²⁶ *Ibid.*, pp. 430-431.

⁹²⁷ *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 143.

langue étrangère »⁹²⁸ de l'écrivain. Celle qui renvoie à une métaphore du style propre à chaque auteur, ainsi mise, à la fois, en représentation et en théorisation dans l'économie narrative du fantastique francophone africain :

On était loin des Mille et Une Nuits qui n'avaient pas osé mettre en scène un traumatisme capable d'arrêter la pluie ! Le chantre se surpassa. Il était né agitateur (...) et son verbe tranchant contraignit au silence tous les rimeurs de cour et les plumitifs de l'ennui. Il écartela la langue, la défonça, la peignit de mille couleurs, la fit déborder de son lit dormant et lui insuffla le sens de la démesure et de la démesure.⁹²⁹

Ainsi, la postmodernité francophone du fantastique à travers, notamment, les œuvres littéraires respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, se structure selon le modèle de l'« *architecture* » romanesque. Autour de laquelle se noue une tension, dès lors que la diégèse tente d'harmoniser des sources et des influences narratives hétérogènes. D'où l'artifice d'une mise en abîme qui, par réflexion et réflexivité, permet de dépasser la crise et de questionner la praxis littéraire et fantastique dans son rapport avec *La condition postmoderne*. Partie intégrante de ce rapport au fantastique, on soupçonnerait, presque, la représentation de l'identité en tant qu'elle participe d'une stratégie narrative postmoderne.

6.2. L'ensauvagement ou les identités narratives

Abordant le traitement polyphonique et polysémique, bref complexe, de la problématique de l'identité, André-Patient Bokiba semble considérer cette dernière en tant que pièce angulaire de l'édifice fantastique dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi. Aussi note-t-il :

L'identité de l'homme sonyen comme réponse à l'apocalypse des temps présents. Qu'il nous suffise de voir dans les textes (...), l'expression, dans une exubérance tropicalo-rabelaisienne, du foisonnement frénétique d'un monde à la dérive, exceptionnellement vivant et violent.⁹³⁰

En plus de sceller les liens existant entre écriture identitaire et écriture fantastique, le critique congolais semble adhérer à la perspective postmoderne qui s'y inscrit. Surtout, quand il fait de la crise un paradigme essentiel et fécond. En effet, poursuit-il :

Au lieu de la contingence du nom perçu comme facteur conventionnel et superficiel de l'identité, bien plus que la détermination spatiale et ethnique représentée par l'environnement physique et humain, c'est la crise (...) qui produit la marque véritable de l'identité de l'homme sonyen.⁹³¹

Dès lors, « *la part du diable* »⁹³² de ce dernier, c'est-à-dire la caractérisation ensauvagée, sous forme d'un monstre de type nouveau, renvoie à la construction contemporaine d'un *fil d'Ariane*. Pour preuve, sa motivation fantastique, s'inspirant des procédés de défiguration et d'hybridation, libère, à la place du Minotaure, une figure narrative actuelle. Cette dernière sacrifie au modèle incertain et indéfini d'une identité en train de se construire.

⁹²⁸ Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 299.

⁹²⁹ *Les 1001 années de la nostalgie, op. cit., p. 281.*

⁹³⁰ Bokiba André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 209.*

⁹³¹ *Ibid., p. 209.*

⁹³² *La part du diable. Précis de subversion postmoderne, op. cit.*

Le procédé de la défiguration réalise une approche descriptive d'une catégorie de figures narratives qui répond, aussi bien dans la fiction que dans l'analyse critique de cette dernière, au nom de « *nouveau barbare* ». Le dit procédé, dans son déploiement dans l'espace textuel (avant de devenir, au stade final, une défiguration) imite le parcours sinueux et mouvementé d'un questionnement identitaire. Ce qui lui confère un aspect fantastique en ce que l'étrangeté s'exerce selon une réflexivité de l'humain vers l'animal et vice versa. Étrangeté qui s'obtient par le recours aux figures de style par analogie. Pour le premier, il s'agit de la comparaison, de la métaphore et de l'animalisation. Le second fait appel à la personnification et à la verbalisation. Ainsi, nous avons :

L'homme avait un demi-mètre toute noire. Son crâne, rasé tel un œuf, laissait voir en son milieu un îlot de poils drus, rouge piment, qui lui descendaient derrière l'occiput comme une queue de cheval et se terminaient par un trousseau de cauris multicolores. Un front lourd. Un nez immonde, qui paraissait appeler l'air environnant. Des yeux qui lâchaient un éclat de métal blessé, au-dessus desquels broussaillaient des sourcils rouges.⁹³³ Qui se rappelait l'époque où le colonel, comme un marmot de sept ans, avait pleuré la mort de Namsir, une souris grise que lui avaient donnée les Libanais de la Casa Andra en guise de talisman ? Presque personne. La souris jouissait des services d'un médecin et d'une garde spéciale. Elle avait son maître d'hôtel, ses habilleuses, son prof de gym, ses professeurs de philo et de sciences.⁹³⁴

À cette dynamique fantastique, s'ajoute un aspect postmoderne qui envisage l'identité à partir d'une exterritorialité, d'une « *extranéité au monde* »⁹³⁵ humain. La défiguration supprime une partie du corps, vide à partir duquel s'éloigne une identité initiale, cependant qu'une seconde naît *hic et nunc* :

Mais personne ne sut jamais dire de manière catégorique si la bête était morte ou vivante. (...). On parlait de trois choses sur toute la Côte et même à Nsanga-Norda : de Sarngata Nola (...); du poisson à la tête de mort qui prenait de plus en plus de place dans la vie des gens à cause des soixante et onze mille personnes qui le visitaient quotidiennement (ce chiffre passait au double le samedi et le dimanche); d'Estina Bronzario (...).⁹³⁶

Quant à la pratique de l'hybridation, elle produit un espace thématique sur lequel s'insère le motif fantastique de la métamorphose qui perpétue la dimension mythique. Sur un plan esthétique, elle incarne un modèle postmoderne qui, par son élasticité, sa mutabilité et son instabilité, réactualise la représentation du « *barbare nouveau* » selon des besoins et des finalités dystopiques :

C'était un monstre ailé d'au moins vingt mètres de long, qui devait peser quelque trois tonnes. Sur son cuir recouvert d'écailles, de plumes et de cheveux luisaient les sept couleurs de l'arc-en-ciel. Les yeux émettaient un faisceau sonorisé qui rappelait les feux du grand cimetière de Nsanga-Norda. Nous ne pouvions dire si nous avions affaire à un serpent ou bien à un poisson. Vers onze heures, des

⁹³³ *Les yeux du volcan, op. cit., p. 9.*

⁹³⁴ *Ibid., p. 37.*

⁹³⁵ *Écriture et identité dans la littérature africaine, op. cit., p. 181.*

⁹³⁶ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit., pp. 104-105.*

gens étaient venus de Voltano et même de Nsanga-Norda pour contempler le poisson à la tête de mort. Fernando Lambert l'avait ainsi baptisé à cause des espèces de verres noirs qui couvraient toute la face de la bête, avec, au haut du front, une manière de tibias croisés qui émettaient un rayon délicieux. (...), nous fûmes surpris d'apprendre que la bête avait trois cent soixante millions d'années. Des années plus tard, les savants (...) allaient établir que le poisson à la tête de mort était l'ancêtre indiscutable de l'homme.⁹³⁷

Cependant, puisque paradoxalement, cette figure narrative s'identifie à un Sisyphe heureux, la scénographie sur laquelle se meut sa quête identitaire, revêt les attributs d'un espace-temps fabuleux. À l'intérieur de celui-ci, le motif de l'horloge est au temps ce que la répétition et l'obsession narratives des scènes d'atrocités et d'apocalypse sont à l'espace fantastique: ils fonctionnent en tant que simulacre face à *Un règne de barbarie* qui, au Maghreb comme en Afrique Noire, soumet des *identités* sans doute moins *meurtrières*⁹³⁸ que tout simplement meurtries, à une logique tragique implacable. C'est que dans une économie narrative de type fantastique et postmoderne, la problématique de la construction identitaire in presentia, introduite par un principe d'« *ensauvagement* », s'ancre autour d'un nœud paroxystique. Ce dernier devient synonyme d'un lieu narratif où « *l'identité se fragilise. Les identifications multiples, par contre, se multiplient* »⁹³⁹. Ce qui conforte l'idée d'une « *identité narrative* » que Sony Labou Tansi appelle de ses vœux et qu'il envisage ainsi :

On ne trouve pas une identité, l'identité s'invente, et c'est le problème qui me préoccupe aujourd'hui et qui préoccupe également l'Afrique d'aujourd'hui.⁹⁴⁰

La plus manifeste de ces « *identifications* » reste celle qui pose la « *fiction postmoderniste* »⁹⁴¹ fantastique comme un miroir qui s'efface à mesure que se renouvelle son intention de s'identifier à la disqualification d'un homme. Quand ce n'est pas la déliquescente d'une société, d'un pays ou d'un continent. Par conséquent, cette quête d'identité ou d'identification rejoue, d'une part, en tant que terminus ad quem, *Le scandale du corps* fantastique. En effet, l'investigation des lieux du corps, notamment du visage, abordé sous ses aspects démembré, ensanglanté et/ou ensauvagé, correspond à une subjectivation de l'« *atmosphère du destin* »⁹⁴² tragique de l'Afrique. Dans les romans ici étudiés, le système narratif, mis en œuvre dans la représentation fictive d'un univers voué à l'échec et à la perte, se construit « *comme l'analyse fort justement G. Durant, par le biais du « régime diurne » et du « régime nocturne » [qui] intègrent le fantastique au devenir social dans ce qu'il a de plus quotidien* ». Le premier régime s'articule autour d'une « *géométrie morbide* » fédérant, par le concours des figures stylistiques d'amplification que sont l'hyperbole et la gradation, la monstruosité des déchaînements humains, animaliers, naturels et surnaturels qui traversent le récit fantastique. Euphémisme du premier, le second régime en tempère la violence par la technique narrative de la discontinuité. Celle-ci interrompt et/ou diffère les

⁹³⁷ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁹³⁸ Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 181, où il parle d'« *apprivoiser la bête identitaire* ».

⁹³⁹ Maffesoli Michel, « Introduction », in *La conquête du présent*, in *Après la modernité ? La logique de la domination, La violence totalitaire, La conquête du présent*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 683.

⁹⁴⁰ Tansi Sony Labou, « *Entretien avec Maryse Condé* », cité par Bokiba André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, op. cit., p. 199.

⁹⁴¹ Barth Jones, « La fiction postmoderniste », op. cit.

⁹⁴² Lukacs Georges, *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 116.

aits déchaînements auxquels se substitue un récit alternatif s'identifiant à une « *géométrie de l'intime* » clôturée par des motifs de bacchanales et d'orgies. En même temps, se déploie, dans l'espace textuel où opère ce même « *régime nocturne* », une narration de type cyclique. Elle se construit sous le modèle de la spirale, laquelle rend compte de la spiritualité et/ou du spiritisme fréquemment à l'œuvre dans le récit fantastique :

Nous étions guettés par les prédictions du parvis des frontoglyphes. Quatre d'entre elles s'étaient déjà accomplies en l'espace d'une génération : Estina Bronzario avait été charcuté comme annoncé; la falaise de Houanga avait crié trois fois; les fleuves avaient opéré une volte-face aux temps de la rafale; le colosse avait couru ses tours autour de la ville de Hosanna. Les oracles s'étaient tous accomplis sans bavure suivant la cadence d'un cataclysme tous les cinq ans.⁹⁴³

D'autre part, comme *terminus a quo*, cette quête participe de ce que Gilbert Durand appelle un « *fantastique transcendantale* »⁹⁴⁴, scénographie qui, à travers ses accents magiques et merveilleux, fonctionne comme travestissement. Celui-ci se lit comme lieu narratif derrière lequel pointe une « *invention du quotidien* » susceptible sinon de dépasser du moins de supporter un destin tragique. Car, comme écrit Michel Maffesoli :

La duplicité qui ruse avec le système, qui se raconte de belles histoires, qui raconte de belles histoires, qui « se débrouille » (...), qui est fascinée par la fiction (...) ou le spectaculaire sous toutes formes, même si elle est de pacotille, cette duplicité est un des facteurs essentiels de la création d'un espace et d'un temps fantastiques de notre vie quotidienne.⁹⁴⁵

Par conséquent, cette écriture fantastique, qui ressemble si bien à une *Séduction de l'étrange*, « *pénètre à l'intérieur de la vie* »⁹⁴⁶ réelle par le truchement d'un univers dantesque. Univers dont les descriptions apocalyptiques du relief, du climat, de la végétation et du bestiaire plongent en faisceaux dans une vision d'analogie et d'insistance où demeure omniprésente la métaphore. Du reste, c'est par l'érection de cette dernière en système récursif que s'évalue son efficacité en tant que dépassement du tragique. Car, d'abord, « *la répétition [est] participation* »⁹⁴⁷. Elle est, ensuite, une « *autre manière de dire ce vouloir-vivre têtue (...) malgré les crises (...)* »⁹⁴⁸. Enfin, conclut l'auteur de *La conquête du présent* :

La répétition rythmique se développe comme une incantation qui annule (...) les angoisses (...), a une fonction cathartique, dans la mesure où d'une manière réglée et métaphorique on a affaire à une négociation avec l'angoisse que suscitent le pluriel social et l'éclatement du temps qui passe.⁹⁴⁹

⁹⁴³ Le commencement des douleurs, op. cit., p. 142.

⁹⁴⁴ Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1960, pp. 437-491.

⁹⁴⁵ Maffesoli Michel, « La fantastique quotidienne. La fiction de la réalité. », in *La conquête du présent, in Après la modernité ?*, op. cit., p. 772.

⁹⁴⁶ *L'âme et les formes*, op. cit., p. 66.

⁹⁴⁷ Éliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 48.

⁹⁴⁸ Maffesoli Michel, « L'art de la répétition », in *Le rythme de la vie. Variations sur les sensibilités postmodernes*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 2004, p. 31.

⁹⁴⁹ Maffesoli Michel, « La répétition et le tragique. », in *La conquête du présent, in Après la modernité ?*, op. cit., p. 791.

Cet « *éclatement du temps* » devient synonyme de *La montre cassée* selon la métaphore employée par Tiphaine Samoyault. Pour elle, la distorsion et l'incertitude que le texte littéraire impose au traitement du temps sont indices de fictionalité et de littéraire⁹⁵⁰. Elle écrit, par ailleurs, notamment :

Ce sentiment de discordance, j'ai indiqué comment il se figurait dans le motif de la montre cassée : le temps de la fiction fiction se grippe lorsque se rencontrent non seulement la durée intime et le temps extérieur, mais ces trois temporalités contradictoires que sont le temps chronologique de la vie, la conscience intime du temps (la conscience qu'on a que ces deux moments ne seront jamais vus) et le temps historique du monde. Le dérèglement de l'objet est à l'exacte disjonction de ces trois temps, il en est à proprement parler la fiction. Ce temps discordant, [qui] donne le sentiment d'un décalage (...), rend nécessaire les figurations.⁹⁵¹

Aussi le motif de l'horloge, inscrit dans *Les 1001 années de la nostalgie*, fonctionne-t-il dans le sens inverse, « *accéléré et [ou] ralenti* »⁹⁵², de l'aiguille d'une montre. Ce qui constitue un « *travail de seconde main* »⁹⁵³ réalisé dans le récit du temps suspendu, dans *Les Mille et Une nuits*, en tant qu'une diversion face à l'imminence de la perte, de la violence et/ou de la mort :

Lui en profitait, pendant ces veillées imprévisibles et inévitables, pour l'initier à la mécanique de précision et lui parler de savants arabes (...), de leurs travaux sur la mesure du temps (...), mais surtout d'Ibn Shaker qui fabriqua des automates, écrivit (...) : Le traité des ruses et des inventions et dont il avait fait son livre de chevet et son catalogue de références pour la révision des horloges de Messaouda.⁹⁵⁴

De la même manière, l'ambivalence de la narration spatiale construite autour de Manama, lieu de l'action romanesque dans *Les 1001 années de la nostalgie*, reflète tantôt *La forme d'une ville*⁹⁵⁵ secrète, tantôt la *Typologie d'une cité fantôme*⁹⁵⁶. En effet, son marquage textuel, sous forme d'une scansion et d'une dissémination excessives, bute sur la mise en place d'une focalisation qui prive l'énonciation de toute possibilité d'être localisée avec précision. Une telle énonciation ambiguë favorise l'émergence d'une identité narrative consécutive à un espace incertain. Nonobstant, la spatialité négative de « *Manama [qui] ne figurait sur aucune carte géographique digne de ce nom* »⁹⁵⁷, enferme moins ladite cité dans une impasse équivoque que dans une plurivocité. En ce sens qu'elle fonctionne comme simulacre qui désigne le lieu générique de *La naissance de la tragédie* du monde arabe. En

⁹⁵⁰ Samoyault Tiphaine, *La montre cassée*, Paris, Éditions Verdier, 2004, p. 17.

⁹⁵¹ Samoyault Tiphaine, « Avant-propos », in *Littérature*, n° 151, 3/2008, pp. 3-4. Version numérique : www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page3.htm . DOI : 10.3917/litt.151.0003.

⁹⁵² Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 65 où il explique que le succès du [cinéma] fantastique réside, également, entre autres, dans une duperie en ce sens que « *Le temps [y] est littéralement truqué par ce que l'on nomme accéléré et ralenti.* »

⁹⁵³ *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 340.

⁹⁵⁴ *Les 1001 années de la nostalgie*, op. cit., pp. 176-177.

⁹⁵⁵ Gracq Julien, *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

⁹⁵⁶ Robbe-Grillet Alain, *Typologie d'une cité fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

⁹⁵⁷ *Les 1001 années de la nostalgie*, op. cit., p. 344.

même temps, elle correspond à une stratégie narrative qui déterritorialise *Les Contes* pour prévenir de la stigmatisation de son lieu commun. Cependant que son approche ironique en déconstruit l'*Orientalisme*⁹⁵⁸ :

À Manama, c'était clair, les gens avaient dressé jusqu'aux oiseaux pour déjouer les pièges de la nostalgie, de la concupiscence et de l'engluement, parce que le désert n'est pas ce chemin occulte et halluciné dont parlent les voyageurs stupides, mais un lieu où la lumière de l'atmosphère et les trésors du sous-sol rendent les gens fous au bout du deuxième mirage.⁹⁵⁹

Ainsi, en excédant les lois de la description et de la mise en scène romanesques, d'une part, par les motifs de défiguration et d'hybridation des figures narratives et, d'autre part, par le biais d'un espace-temps *in fabula*, cumulativement, allégorie, simulacre et dépassement d'un quotidien tragique, les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi déclinent une « *identité narrative* ». Cette dernière, solidaire d'un retour à une littérature ancrée dans la diégèse, met en perspective un fantastique postmoderne moins débordé par les références *Tribaliques*⁹⁶⁰ d'une notion. Celle de l'identité, qui taraude, depuis son avènement, le roman francophone africain. Le fantastique francophone, africain et postmoderne, interrompt « *l'homologie structurale entre l'œuvre et la société* » dès lors qu'il tourne le dos « *à une vision préexistante dans le groupe* », et « *au contraire, [il] propose au public quelque chose que celui-ci ignorait auparavant* »⁹⁶¹.

S'inscrit dans la même perspective, une certaine lecture de l'Histoire dont la représentation s'avance masquée dans l'économie narrative du fantastique francophone, africain et postmoderne.

6.3. Les histoires masquées ou le masque de l'histoire

C'est par le motif de *La mémoire tatouée*, sinon dans une déchéance (hallucination, délire, voire folie), du moins dans une défaillance (oubli, amnésie, mémoire sélective), que la narration fantastique aborde le paradigme d'une littérature appréhendée suivant une logique d'« *historicité littéraire* ». Cette notion, outre qu'elle « *se concentre sur la crise que (...) la mémoire connaît à cause de l'Histoire et de ses violences traumatiques* »⁹⁶², s'accorde avec le roman postmoderne. Pour cause, dans la mesure où, à propos de l'Histoire, s'engage une réflexion qui, de manière simultanée et dialogique, va se métamorphosant dans l'espace

⁹⁵⁸ Said Edward B, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), préface de Tzvetan Todorov, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 1980, p. 15 : « *L'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient.* » Pour Mouralis Bernard, « *Orientalisme et africanisme : réflexions sur deux objets* », in Diop Papa Samba et Lüsebrink Hans-Jürgen (études réunies par), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Narr, 2001, p. 26, le pendant négro-africain et maghrébin de cet « *orientalisme* » existe et touche la question de l'imaginaire notamment.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 374.

⁹⁶⁰ Lopès Henri, *Tribaliques* (Nouvelles), Yaoundé, Éditions CLE, 1971.

⁹⁶¹ Mouralis Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, Annales de l'Université d'Abidjan, 1969, p. 149-150.

⁹⁶² Douzou Catherine, « *Enquête d'Histoire (s), en quête de soi : Modiano, Del Castillo et Daeninckx* », in *Vers une cartographie du roman français contemporain*, in Cahier du CERACC, n° 1, mai 2002, pp. 45-55. Version numérique : http://www.ecritures.modernite.cnrs.fr/roman_cahiers1.html#douzou

diégétique, en tant qu'une réflexivité relative à l'élaboration esthétique d'une fiction. Ce qui fait dire à Catherine Douzou :

Le roman peut imaginer, faire de la fiction pour combler les lacunes dues au temps, à l'oubli, à l'extermination, tout en restant dans un esprit de vérité, dans une fidélité aux disparus et à leur vie (...). Mais ce travail de mise en fiction pose des problèmes moraux et esthétiques qu'[on] tente de résoudre en adoptant une certaine forme littéraire (...). C'est une littérature qui redéfinit le littéraire à partir d'un modèle [fantastique], donc qui gomme la distance entre le réel et la fiction, et qui refuse une littérature romanesque traditionnelle, incapable de dire cette expérience inouïe, et d'en parler vraiment avec des codes désormais dépassés. Le réalisme est impuissant à exprimer cette histoire. Reste la représentation allégorique, indirecte, fragmentaire d'une expérience vécue que le lecteur est appelé à déchiffrer dans des récits d'énigmes où tout est trace et indice d'autre chose, où tout est déplacement dans la représentation. L'Histoire n'existe plus, subsistent des traces qui l'évoquent encore.⁹⁶³

Évocation qui s'effectue notamment sous le couvert d'une narration de l'intime, par l'intermédiaire d'une figure féminine et selon une « *stratégie textuelle (...) surtout motivé[e] par la fiction elle-même* »⁹⁶⁴.

Il s'agit, pour Roland Barthes, en écrivant que « *la femme commence là où finit l'Histoire* »⁹⁶⁵, de stigmatiser les insuffisances, voire l'aporie d'une stratégie narrative dominée par un réalisme historique affichant une tendance misogyne. Le même constat peut être fait dans le roman africain francophone où la portion congrue dévolue à la figure féminine, dans les « *instances du récit* », s'entend en « *phénomène de résonance* »⁹⁶⁶ avec l'exclusion dont elle fait souvent les frais dans la société. Or, la fin de *La structure absente*⁹⁶⁷ signifiant un videdans le récit de sa propre histoire et le Grand Récit de l'Histoire, débute dans une suite de micros narrations intimes et dans une approche féminine et/ou maternelle qui révèlent la « *survivance postmoderne* »⁹⁶⁸. Quand l'énonciation et la tonalité « *allégoriques* »⁹⁶⁹ en annoncent la chronique fantastique. Toutes deux semblent postuler, par ailleurs, que l'irréversibilité du rapport à l'Histoire de la figure féminine, participe d'un processus narratif incontournable. C'est qu'implicitement, la désillusion référentielle de sa condition, réactive

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ Tenaguillo y Cortázar Amancio, « Dispositifs de réflexions postmodernes : l'écriture et le visible dans *Lac* de Jean Echenoz », in <http://www.marincazaou.fr/cont/echenoz/echenoz.html> (mise à jour du 19 mai 2009).

⁹⁶⁵ Barthes Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1954, p. 132.

⁹⁶⁶ « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », op. cit.

⁹⁶⁷ Eco Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1984.

⁹⁶⁸ Milcent Sophie, « Le personnage fantastique féminin : survivance postmoderne d'un stéréotype. Une lecture d'*Héloïse* d'Anne Hébert », in <https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca>

⁹⁶⁹ Roberts Adam, *Fredric Jameson*, Routledge, Londres, 2000. Il prête à Fredric Jameson, figure éponyme à laquelle est consacré l'essai, les propos qui suivent : « *Toute œuvre du tiers-monde est allégorique.* », p. 151.

le besoin d'une reprise en main du dire d'« un modèle « boudé » ou abandonné »⁹⁷⁰, donc d'une renarratation :

La lèvre molle de chagrin, la chevelure noire et houleuse, elle tourbillonnait au milieu du patio et semblait grésiller de la chair, tellement elle bruissait de mille douleurs et de mille envies (...). Turbulente! le palabre incessant dont le débit lent et syncopé ne laissait pas croître, elle rameutait, (...), tous les chats et toutes les tortues qu'elle nourrissait dans son giron, de viande crue. Certains jours, elle avait le visage boursoufflé, (...), avec ses yeux dilatés et sa poitrine opulente se soulevant au rythme du sang qu'elle osait rêver de déverser sur la Contrée. Mais pouvait-elle renverser l'ordre immuable des choses ? Elle le croyait car elle oubliait qu'elle était une femme qui ne pouvait pas grand-chose – pour le moment – contre la mainmise des hommes, des cadis, des démagogues.⁹⁷¹ Pourquoi aller regarder la vieille femme encenser le cadavre de Selma et peiner à lui fermer la bouche, à tel point qu'exaspérée, mais arborant toujours son sourire hypocrite, elle finissait par lui mettre un ballon sous le menton pour soutenir les deux mâchoires, comme si elle voulait la faire taire, alors que pendant une vingtaine d'années, elle avait vécu dans le silence.⁹⁷²

Dans une stratégie narrative fantastique et postmoderne, l'« espace maternel » part d'un « vide [et] produit un plein »⁹⁷³ historique. En ce qu'il acte un dire de « soi [qui] n'est pas isolé, [mais] est pris dans une texture de relations plus complexes et plus mobiles que jamais »⁹⁷⁴. En ce qu'il dissémine, également, dans une version « rhizomatique » de l'espace romanesque, de « nombreuses saynètes »⁹⁷⁵. Ces dernières, par pli et repli narratifs, outre qu'elles codifient un « pathos (...) secret »⁹⁷⁶ de la narration intime, en captent les signes d'urgence attestés, en amont, dans l'énonciation, par un dispositif rythmique d'éruption et d'interruption. Cependant que l'énoncé⁹⁷⁷, en aval, recueille les caractéristiques brèves et obsédantes des réminiscences et autres confidences traumatiques. C'est sans doute pourquoi, le rapport à l'Histoire que tente d'instituer la figure féminine, cherche un support discursif dans « le petit récit » [qui] reste la forme par excellence que prend l'invention imaginaire »⁹⁷⁸ fantastique et postmoderne. Support d'un discours qui, aux allégations d'exhaustivité et de vérité des méta-récits, oppose une légitimité autre. Celle qui se fonde sur « l'imprésentable »⁹⁷⁹ que charrient les figures et les espaces marginaux (la femme, son

⁹⁷⁰ Gaillard Chérif Sarra, *Le retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T.*

Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery, Thèse de doctorat, sous la direction de Bonn Charles, Université Paris-Nord Villetaneuse, Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées, octobre 1993, p. 192.

⁹⁷¹ *L'insolation*, op. cit., pp. 212-213.

⁹⁷² *L'insolation*, op. cit., pp. 224-225.

⁹⁷³ « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », op. cit.

⁹⁷⁴ *La condition postmoderne*, op. cit., p. 31.

⁹⁷⁵ R. Boudjedra. *Écriture poétique et structures romanesques*, op. cit., p. 368.

⁹⁷⁶ Bourkhis Rhida, *Tahar Ben Jelloun : la poussière d'or et la face masquée*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 56.

⁹⁷⁷ Dällenbach Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 61.

⁹⁷⁸ *La condition postmoderne*, op. cit., p. 98.

⁹⁷⁹ *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 26.

espace intime, l'espace maternel). Ou « l'impensable », voire « l'impensé » que recouvre l'imaginaire :

Soudain, dans le silence absolu, elle se met à claquer des bretelles. Le bruit est infernal. Un cyclone dévaste l'immense bureau. Les meubles tremblent. Le ventilateur s'emballe. Les papiers voltigent. L'encrier de style (...) se déverse en un désastre violet. Elle, augmente son vacarme et la vitesse de ses mouvements. Lui, en a le vertige. (...). Messaouda s'arrête. Brusquement. Majestueusement. Elle quitte le bureau après avoir remis son voile. Elle claque la porte. Ses bretelles sont hors d'usage. (...). Le soir même les otages furent libérés. Armés de coutelas et de vieilles fourchettes, ils se ruèrent sur ce qui restait de l'armée du général Yahoudi. (...). Les remparts comme à leur habitude renvoyèrent les projectiles à leur expéditeur. Ce fut l'hécatombe dans les rangs de l'ennemi. On fêta la victoire populaire et Messaouda sortit dans la rue avec sa famille éblouie.⁹⁸⁰

Cependant, dans une économie narrative fantastique et postmoderne, la mise en perspective historique de ce « *petit récit* » que représente la narration de l'intime, ailleurs appelée « *espace maternel* », s'élabore en ce que Gabriel Saad appelle « *l'inscrption* ». Car, poursuit-il :

Pour que le texte puisse se produire, (...), il faut qu'une lettre soit soumise au secret, je dis bien sous-mise, c'est-à-dire qu'une *inscrption* y soit établie. Ce qui est très important, car cela nous révèle l'existence de deux niveaux d'écriture. L'*infra-scrption* va d'ailleurs régir d'une certaine façon le texte, l'écriture, et va s'y manifester un peu comme se manifeste dans la conduite des hommes le retour du refoulé [...].⁹⁸¹

Toutefois, il s'agit, ici, moins d'« *un retour du refoulé* », lequel enfermerait le roman africain dans une univocité psychanalytique ou sociologique, que d'une esthétique assignant à résidence dans la diégèse, tous *Les pouvoirs de la littérature*. Ce qui « *conduira pour finir à la littérisation* »⁹⁸² de l'Histoire. On ne verrait dans ce processus, davantage une tentative de « déhistoriciser » le roman africain que de « littériser » son historicité, qu'il serait démenti par la mise en perspective positive, et surtout réflexive, de la figure féminine. En effet, le récit désormais assumé, quoique encore masqué et menacé, de son histoire, tant conteste-t-il celui « *des langages dominants* »⁹⁸³ de l'Histoire (la colonisation, la religion, le patriarcat) que sa reconstitution, remontant la scansion d'une narration discontinue, libère une prolifération de traces et autres indices autobiographiques et/ou auto-fictifs⁹⁸⁴. Ceux-ci, en suggérant, que dans le cadre d'une fiction, l'espace intime n'est pas sans rapport avec « *une inscrption plurielle de l'Histoire* », en légitiment, parce que « *la postmodernité suscite*

⁹⁸⁰ Les 1001 années de la nostalgie, op. cit., pp. 340-341.

⁹⁸¹ Saad Gabriel, « Modalités de production dans le texte contemporain », in *Actes du Colloque international sur le roman contemporain (Pau, mars 1978), Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, n° 11, p. 78.*

⁹⁸² Jouhaud Christian, *Les pouvoirs de la littérature, Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 2000, cité par Escola Marc, « Le lieu de naissance », in <http://www.fabula.org/revue/cr/1.php>.

⁹⁸³ « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », op. cit., p. 13.

⁹⁸⁴ Brito Amélie, « Quand je est mis en jeu : (auto) biographique et postmodernité. » et Maumigny-Garban (de) Bénédicte, « Le postmodernisme et l'explosion (auto) biographique. », in *Enjeux et mises en jeu : biographique et postmodernité*, Colloque du 12-13 mai 2004, Université du Québec à Montréal.

des [...] des langages pragmatiques et instables »⁹⁸⁵, l'aversion qui promeut l'expérience humaine individuelle. Expérience humaine individuelle qui reste, possiblement, passionnelle et, probablement, traumatique et/ou tragique. Aussi la légèreté et la distance ironiques par lesquelles le fantastique postmoderne de Rachid Boudjedra traite de la guerre d'Algérie correspond-t-elle à une option moins soucieuse de la vérité factuelle que porteuse d'une littérature circonscrite autour de la métaphore de « la nuit coloniale »⁹⁸⁶. Cette dernière est appréhendée, entre autres, par l'écriture fantastique :

Sa mère lui racontant cette manifestation des femmes qui bombardaient la soldatesque avec des légumes pourris et des animaux en décomposition dont une vieille tortue presque centenaire (...) Les femmes avaient l'avantage de la topographie scabreuse de la ville Lançant leurs projectiles nauséabonds dans les rangs des militaires écrabouillés sous la pourriture pestilentielle alors que le marchand de beignets tunisien se lamentait sur l'huile dont les manifestantes s'étaient emparées pour la déverser sur les têtes des soldats Dépassés Vaincus Écrasés Atterrés par tant de fureur et tant de courage⁹⁸⁷

Par conséquent, dans *La prise de Gibraltar*, le rapport entre espace maternel, lieu d'énonciation de la figure féminine, et Histoire, s'organise autour du principe de réalité qui réactualise l'événement historique⁹⁸⁸. Non sans s'appuyer sur l'individuation de la narration, en ce qu'elle est contenue dans une ambiguïté où répondent l'intime au public, la subjectivité à l'objectivité, la dérision et l'autodérision au sérieux, le dérisoire à l'héroïque, l'ordinaire à l'extraordinaire et l'imaginaire fantastique au récit « *craintivement cramponné à la réalité* ». Narration « hyper »personnalisée qui travestit le caractère souvent invariable d'un horizon d'attente désormais mouvant. Ce dernier sans gommer le devoir de mémoire et de vérité que propose l'Histoire, postule qu'il est possible de la fonder, sans la perdre, dans une inflexion littérisante. La figure féminine, en décentrant la narration sur elle-même, ne renonce pas à la subjectivité. Mais, elle ne continue pas moins à faire œuvre d'introspection. C'est ainsi que Rachid Boudjedra écrit :

Mon roman se base essentiellement sur ce fantastique, ce baroque non pas du point de vue du faux-fuyant et de l'invraisemblable, mais du point de vue de la réalité concrète. (...). Le fabuleux, (...), le merveilleux fantastique et j'ajouterai le baroque, sont des données de notre vie quotidienne, des données de nos racines arabes, et moi, qui pars des Mille et une Nuits, je suis obligé d'y venir, à travers 1001 journées d'une famille arabe, africaine, qui vit quelque part dans le village de Manama. Cette famille vit le baroque de tous les jours et nous ne cessons d'en parler dans les cafés que nous grossissons d'ailleurs parce que nous aimons cela.⁹⁸⁹

Or, de ce qu'elle appelle une « figuration indirecte d'une période historique (...) filtrée par la conscience subjective », Catherine Douzoux observe ceci :

⁹⁸⁵ « Dispositifs de réflexions postmodernes : l'écriture et le visible dans *Lac* de Jean Echenoz », op. cit.

⁹⁸⁶ Déjeux Jean, *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Éditions Naaman, Sherbrook, 1977, p. 19.

⁹⁸⁷ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 44-45.

⁹⁸⁸ Amrane-Minne Danielle Djamila, « Les maquisards », in *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 1994, p. 32.

⁹⁸⁹ Cité par Achour Christiane et Rezzoug Simone, « Introduction à la lecture du littéraire », in *Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990, p. 50.

(...) ce mode de représentation est sous-tendue parfois par une réflexion sur les traces et la persistance de l'Histoire dans le présent. Surtout [si] l'interrogation sur l'Histoire en tant que telle porte ici sur la dimension humaine du vécu (...).⁹⁹⁰

Comment ne pas voir, dès lors, dans *Les 1001 années de la nostalgie* qui prétend relater « 1001 journées d'une famille arabe », un surgissement, masqué par l'écriture fantastique, de la question palestinienne ? L'intérêt de celle-ci demeure vif aussi bien chez Rachid Boudjedra⁹⁹¹ que chez bien des auteurs maghrébins⁹⁹². Si bien qu'on peut parler, en détournant le concept de Henry Rouso⁹⁹³, de « syndrome Intifada ». Celui-ci demeure, dans *Les 1001 années de la nostalgie*, substantivé, au sens propre par « général Yahoudi » (en arabe « yahoudi » signifie « juif », singulier de « yahoud » qui désigne « les juifs »), au sens commun par « otages », « ennemi », « armée », « projectiles » et/ou « hécatombe », adjectivé par « populaire », « armés » et/ou « libérés » et rendu, adverbialement, par « soudain », « brusquement » et/ou « majestueusement ». Pour ce dernier, la position en phrase adverbiale à un seul mot confère, dans *Les 1001 années de la nostalgie*, une ascendance textuelle. Ce qui, selon Lila Ibrahim-Ouali, fonde « sa richesse sémantique » :

Le substantif [l'adverbe] paraît isolé, privé de l'encadrement du déterminant, de l'adjectif qualificatif ou de tout autre groupe grammatical de détermination. Ensermé entre les signes de la ponctuation, il est en fait serti et brille de toutes ses connotations. La cassure syntaxique et l'isolement le mettent en valeur, lui attribuent une qualité autonome. Le lecteur doit l'accepter dans toute sa fulgurance avant de le relier au contexte et avant de lui accorder une signification déterminée par les autres termes isolés de la même page. Chaque substantif [adverbe] possède ainsi une valeur paradigmatique (il est virtualité de sens) et, dans un second temps, une valeur syntagmatique, comme l'élément d'une chaîne qui lui donnerait un sens dans la dépendance des autres éléments de la chaîne. Le lien logique disparaît au profit de la richesse sémantique. La lecture n'est plus syntagmatique mais paradigmatique, elle cherche et crée ainsi des réseaux de sens verticaux qui renvoient constamment à une réalité équivoque. De ce fait, la lecture privilégie la connotation des mots, leur variation et leur impact sur la subjectivité du destinataire »⁹⁹⁴

Se confirme, en conséquence, définitivement, l'hypothèse sinon d'un parti pris du moins d'une « indignation des Pharisiens »⁹⁹⁵. Dans cette perspective, l'intratextualité incarne un

⁹⁹⁰ « Enquête d'Histoire (s), en quête de soi : Modiano, Del Castillo et Daeninckx », op. cit., pp. 45-55. Version numérique : http://www.ecritures.modernite.cnrs.fr/roman_cahiers1.html#douzou

⁹⁹¹ Boudjedra Rachid, *Journal Palestinien*, Paris, Hachette, 1972.

⁹⁹² Laâbi Abdellatif, *La poésie palestinienne contemporaine (anthologie)*, Paris, Éditions Messidor, 1990.

⁹⁹³ Rouso Henry, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Le Seuil, Points Histoire, 1990 [1987].

⁹⁹⁴ R. Boudjedra. *Écriture poétique et structures romanesques*, op. cit., p. 421.

⁹⁹⁵ Delsol Chantal, « L'indignation des Pharisiens », in *Le Nouvel Observateur*, n° hors-série, « Indignations », octobre 2001, pp. 18-19. Elle écrit précisément : « Pourquoi l'indignation, en tant que refus moral, revêt-elle aujourd'hui tant d'importance ? La [post]modernité démantèle les critères universels du jugement moral ou, si l'on préfère, met un terme à l'idée de bien. [...] Parce que ce bien n'est plus reconnu ni défini, ce n'est pas de lui que l'on tire une raison de récuser les crimes. Seule l'indignation s'exhume, puissante, irraisonnée. Elle apparaît aujourd'hui comme l'affect qui révèle le mal dans une société qui le perçoit, mais ne sait pas d'où il procède »

lieu esthétique où le fantastique, en bon cheval de Troie, masque les traits de l'Histoire. Aussi la geste, dans *La prise de Gibraltar*, du conquérant Tariq ibn Ziad, prolonge-t-elle, dans *Les 1001 années de la nostalgie*, le geste du romancier en faveur du peuple palestinien. Mais, une telle approche fantastique, d'une question aussi réelle et contemporaine, déplace son centre de gravité moins dans la dénonciation d'une injustice déterminée que dans la délocalisation de l'absurdité de tout conflit. C'est que *La terre et le sang*, à la fois, origines du mythe et mythes à l'origine du différend, disperse le sens du retour à *La Terre promise* dans une multiplicité sémantique qui fragmente l'épithète, notamment et entre autres, dans ses acceptions hypothétique, voire affabulatrice. Tant, au-delà de la violence, l'incertitude, l'ambiguïté et la complexité du conflit rendent compte d'une impasse tragique. Guy Scarpetta semble en convenir, cependant que Rachid Boudjedra tente d'en donner une illustration :

Le mot d'ordre moderniste était le refus de l'illusion. Le postmoderne est une revendication des procédés de l'illusion, non pour produire un leurre, mais pour faire triompher les simulacres. Pousser l'illusion à son paroxysme, jusqu'au point où c'est la réalité même qui apparaît comme une illusion.⁹⁹⁶ Ils me poursuivent encore aujourd'hui dans mes cauchemars. C'était l'enfance enrobée dans une énorme graisse et enracinée profondément dans les atrocités de la guerre. (...). Mon père prenant une voix de stentor pour lire l'exhortation de Tarik ibn Ziad (...) un jour où il me surprit en train de regarder des miniatures avec des chevaux furieux, des femmes en sang, des soldats coupés en deux et des incendies incandescents. Maman disant devant mes questions, mon dégoût et ma révolte : ne t'inquiète pas, tu comprendras tout cela quand tu seras grand... (...). Mais je me rends compte encore aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle – communément – histoire. Je pris donc une ordonnance vierge (...) et écrivis : « mais où est donc l'issue ? »⁹⁹⁷

Par ailleurs, au-delà des motivations axiologiques, ce n'est pas sans raison esthétique si l'écriture fantastique, par le biais d'une narration intime, « se saisit d'une Histoire [ou plus exactement, de temps forts et de moments historiques] pour la fonder grâce à une violence génératrice de tout le texte »⁹⁹⁸. C'est qu'à *La violence du verbe*, caractérisée, entre autres, par une thématique subversive et une *guérilla linguistique*, précède et succède, dans la mesure où « le texte peut signifier par sa logique interne, hors de toute intention de signification explicite »⁹⁹⁹, une violence de la structure et une violence faite à la structure. Or, ces deux dernières, tout aussi fécondes, sont celles-là même qui se retournent contre la violence de la marginalité et de l'enfermement de la figure et de la condition féminines. Cette narration fantastique a partie liée avec l'esthétique postmoderne dès lors que sa formalisation pousse à l'excès ses propres éléments internes parmi lesquels, une prolifération du lieu et de *L'ordre du discours*, une dilatation vertigineuse du récit en « récits-

ni en vertu de quoi il existe. Le mal est redécouvert comme référent universel, un de ces référents qui structuraient le monde chrétien d'avant la modernité. »

⁹⁹⁶ *L'impureté*, op. cit., p. 63.

⁹⁹⁷ *La prise de Gibraltar*, op. cit., pp. 310-311.

⁹⁹⁸ « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », op. cit.

⁹⁹⁹ Ibid., p. 5.

*tiroirs, [des] embryons de récits et digressions sans fin »*¹⁰⁰⁰, une inflation du langage avec différents niveaux de langue sans lien avec les statuts des multiples personnages et/ou une juxtaposition confuse, sans motivation et sans indication, des espaces d'énonciations entremêlés. Ladite formalisation postmoderne ruine, dans *Le désordre des choses*, une structuration du fantastique. Le syllogisme de ce dernier, avec la représentation de la figure féminine, consiste à produire une réflexivité des zones d'ombre, de paradoxes et d'exclusion, similaires à la place non enviable de la femme dans l'historiographie africaine. Pierre Enckell écrit que l'auteur de *Les 1001 années de la nostalgie* « écrit n'importe quoi, et n'importe comment »¹⁰⁰¹. En d'autres termes, il n'adhère pas au détournement de la raison pure que le fantastique « boudjedrien » tente d'imposer à l'Histoire, afin d'en révéler les impasses. C'est que ce critique ne saisit pas, sans doute, qu'il s'agit là d'un simulacre où le rapport de charme que le premier tente d'exercer sur la seconde le conduit à s'acharner contre toute logique cartésienne. Aussi ne renonce-t-il pas (le fantastique « boudjedrien ») « à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle »¹⁰⁰² s'opère cette joute qui porte sur la formalisation romanesque. Car, « le jeu est une activité absorbante, incertaine, défensive et constructive à la fois, prise dans une double relation avec le réel et le fantasme et vécue donc comme fictive, symbolique (...) »¹⁰⁰³

En fin de compte, la phrase introductive de Roland Barthes laisse suggérer que le dialogisme, entre fiction fantastique et Histoire, augure d'une « coopération littéraire » féconde. L'économie de cette articulation ne peut se faire sans une révolution langagière. Elle consiste à assumer une narration d'ordre intime qui donne droit de cité à une figure féminine subalterne. Elle est partagée, de manière ambiguë, selon ce que Gérard Genette appelle « une systématisation de la notion traditionnelle d'enchâssement »¹⁰⁰⁴, entre le connu que demeure le référent historique et l'« inconnu »¹⁰⁰⁵ désigné par l'espace diégétique. Qu'à cela ne tienne, l'effet synecdoque (c'est-à-dire qui confond histoire et Histoire) de l'assertion de Roland Barthes, quand il écrit que « toute (...) histoire repose, en dernière instance, sur le corps humain »¹⁰⁰⁶, en élargit les perspectives polysémiques.

Ainsi, le dispositif narratif du fantastique postmoderne francophone s'inspire, en ce qui concerne les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, du modèle de l'« architexture » romanesque. Ce dernier, en ce qu'il agrège, dans son espace diégétique, des sources et des influences hétérogènes, cristallise, par conséquent une tension littéraire. Ce qui justifie le recours à la technique littéraire de la mise en abîme qui, par réflexion et réflexivité, permet de dépasser la crise et d'interroger la littérature fantastique, notamment son articulation postmoderne. De la même manière, la problématique identitaire est appréhendée à partir d'une stratégie narrative fantastique et postmoderne. Celle-ci, de deux façons, excède les lois de la description et de la mise en scène romanesques. D'une part, elle présente les figures narratives à travers les motifs de défiguration et

¹⁰⁰⁰ R. Boudjedra. *Écriture poétique et structures romanesques*, op. cit., p. 370.

¹⁰⁰¹ Enckell Pierre, « Le tape-à-l'œil de Rachid Boudjedra », in *Les Nouvelles Littéraires*, 27 septembre 1979, p. 20.

¹⁰⁰² Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 294.

¹⁰⁰³ Ibid., pp. 294-295.

¹⁰⁰⁴ Genette Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 55 : « (...) la théorie des niveaux narratifs n'est qu'une systématisation de la notion traditionnelle d'« enchâssement », dont le principal inconvénient était de marquer insuffisamment le seuil que représente, d'une diégèse à une autre, le fait que la seconde est prise en charge par un récit fait dans la première. »

¹⁰⁰⁵ Riffaterre Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature, Intertextualités médiévales*, n° 41, fév. 1981, pp. 5-12.

¹⁰⁰⁶ Michelet par lui-même, op. cit., p. 80.

d'hybridation. D'autre part, par le biais d'un espace-temps in fabula qui, cumulativement, renvoie à l'allégorie, au simulacre et au dépassement d'un quotidien tragique. C'est dans cette stratégie énonciative que les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi déclinent une « *identité narrative* ». Celle-ci se reconnaît exclusivement dans la diégèse. S'inscrit dans la même démarche fantastique et postmoderne, la question épineuse de la représentation de l'Histoire. Celle-ci est traitée à partir d'un renoncement au modèle du roman historique et décline un aspect du « roman familial » par le biais de « *l'espace maternel* ». Aussi la figure féminine est-elle propulsée en avant, dans une stratégie narrative qui privilégie une énonciation de l'intime, disséminée sous forme de micros récits. La reconstitution de la propre et non moins douloureuse histoire de la figure féminine, en révèle un lien manifeste avec l'Histoire. Ce procédé relève du concept d'« *historicité littéraire* ».

Par ces trois intrigues qui, respectivement, réaménagent la représentation de l'espace, de l'identité et de l'histoire, le fantastique postmoderne du roman africain francophone incarne une « *parfaite machine à raconter et à produire des effets esthétiques* »¹⁰⁰⁷. En cela, il lie son expression romanesque à celle de la subjectivité littéraire.

Note conclusive

La « crise du style, crise du sujet », se déploie en tant que premier paradigme salubre, point de bascule où les écritures francophones d'Afrique s'installent, progressivement, dans une scénographie postmoderne. Cette dernière est déclinée en trois phases. D'abord, la poétique de la violence, telle qu'elle est mobilisée dans les œuvres romanesques respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, et au-delà, dans le roman africain francophone, oppose au réalisme littéraire qui dominait jusque-là dans la représentation, un réinvestissement et un dépassement narratifs. Ceux-ci, par l'intermédiaire d'un hypertexte parodique et d'un jeu de réécriture, s'affranchissent, au niveau de la rhétorique et de la stratégie narrative, des règles, des techniques et autres fonctionnements narratifs basés sur la priorité absolue accordée à l'observation, à la neutralité et à l'objectivité. Ensuite, cette quête d'une scénographie postmoderne de la poétique de violence s'élabore de façon esthétique. Notamment en ce qu'elle annonce une mise en scène à rebours, relative à l'érection de la discontinuité en tant qu'un principe esthétique actif. Principe esthétique, par ailleurs, secondé par, principalement, la textualisation de la typographie sous forme de collage et/ou de greffe, le renouvellement de la syntaxe selon une « *procédure de disjonction* » et la disqualification progressive de la narration homodiégétique. Enfin, le choix d'une scénographie postmoderne est définitivement scellé dès lors que cette dernière rend compte de l'émergence d'une expérience de la réception de l'écriture de violence. La spécificité et la radicalité de cette dernière s'inscrivent dans une perspective davantage interactive que mimétique, moins intelligible que sensible. Aussi le lecteur, désormais, fait-il partie intégrante de la narration par le truchement, notamment, de la mise en fiction du pronom « nous ». Les caractéristiques évolutives du langage de ce pronom répondent, au besoin, à celles formulées dans une langue théâtralisée et/ou poétisée.

Le deuxième paradigme salubre trouve exemple, dans le traitement littéraire de la maladie. De ce que la « crise du corps, crise de l'être » propose en tant que modèle narratif nouveau et alternatif. Elle met en place, d'abord, une esthétique qui, fondamentalement, s'articule autour de la réflexivité littéraire de la crise au sens maladif et médical. Cette

¹⁰⁰⁷ Bessière Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, p. 26.

dynamique réflexive transforme le contexte de la maladie, c'est-à-dire les symptômes, l'évolution et les stigmates, en « *cotexte* »¹⁰⁰⁸ et signes narratifs. Ils rendent compte des dysfonctionnements physiques et psychiques, de la fulgurance et de la violence des douleurs. C'est là une approche esthétique qui, en simulant la souffrance et la tourmente, textualise à partir de la crise, la maladie. Elle s'y prend en transposant ces dernières dans la syntaxe. Elle sollicite la fragmentation du récit en tant qu'elle procède d'une déliquescence. Elle fait de la terminologie médicale, volontairement surchargée, le lieu d'une boulimie sémantique. La ponctuation anarchique et la répétition anaphorique, rythmées selon une pratique quasi psychotique, rivalisent, à l'excès, avec l'insuffisance énonciative rendue par une propension à la phrase longue, à propositions multiples et selon des procédés de gradation. Cependant que la tentation de la phrase substantivée et des ruptures syntaxiques, relatives à l'anacoluthie, accélère la cadence infernale de l'écriture de la maladie. De sorte à en rendre toutes les manifestations. Aussi l'écriture de la maladie, paradoxalement, renvoie, ici, moins à une crise de l'écriture romanesque qu'à une démonstration de sa santé poétique et narrative. Ensuite, la fiction francophone africaine de la maladie revendique le moule d'une « forme-sens ». Elle s'y appuie, assumant ainsi une alternative par rapport à d'autres types d'écritures romanesques de la maladie. Celles qui, invariablement, ne se soucient que de témoigner, à défaut de s'inscrire dans une formalisation neutre. Aussi évolue-t-elle sous le régime de « *l'idéosème* », rempart contre l'absolutisme des schémas et autres structures narratifs empreints de formalisme. Sous ce régime, l'écriture postmoderne de la maladie singularise et réanime le parcours des signifiants. Cependant que reste ouverte l'œuvre d'élargissement et de renouvellement des signifiés. Finalement, l'« *indécidabilité* » de la « forme-sens », c'est-à-dire la tension narrative incrite entre ces deux termes, est ce par quoi les aspects incertains, relevés dans la structuration du récit de la maladie, traduisent, dans la syntaxe, l'incertitude et les angoisses que charrie son champ sémantique. Ce par quoi *Le principe d'incertitude* apparaît dans la *Condition postmoderne* du roman africain francophone. Enfin, c'est aussi bien dans le texte ducorps que dans le corps du texte que se sont logés les moyens et les manières d'exprimer le scandale que constitue la souffrance de la maladie. Cette expressivité, dans les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, s'élabore dans un « *dire oblique* ». Celui-ci, outre qu'il les « *resémantise* »¹⁰⁰⁹, ouvre à une textualisation des sceaux du secret, des marques du silence et des signes de la rumeur. Aussi ces derniers, dans l'économie d'une fiction francophone et africaine de la maladie, s'inscrivent-ils dans un langage romanesque qui s'apparente au « *pharmakon* ».

Le troisième et dernier paradigme salutaire convoque le fantastique, étant donné que ce dernier procède toujours d'une littérature de « *temps de crise* », qu'il réactualise à l'aune d'une acception postmoderne. Celle-ci s'érige, d'abord, en tant que dispositif narratif qui en combinant un « *phénomène de bibliothèque* » avec un modèle « *architextuel* », confédère, dans la diégèse, des sources et des influences disparates. L'effervescence et la tension diégétiques qui en procèdent, deviennent le lieu où, par le recourt à la technique littéraire de la mise en abîme, le jeu de réflexivité se transforme en enjeu de réflexion. Ensemble, toutes les deux, proposent, pour penser et pour dépasser la crise, une narration spéculaire. Celle-ci, au-delà d'un échaffaudage esthétique, porte en vérité sur le sens ou la perte du sens de la littérature. Ensuite, ce questionnement évolue et pointe du doigt

¹⁰⁰⁸ Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* [1986], Paris, Dunod, Troisième édition, 1993, p. 10, selon qui, « *le cotexte désigne le contexte verbal dans lequel se trouve pris un énoncé (...).* »

¹⁰⁰⁹ Dytrt Petr, *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno, Masarykova Univerzita, 2007, p. 134.

un sujet qui n'a de cesse de tarauder les littératures francophones d'Afrique : l'identité. Cette dernière s'appréhende selon une stratégie narrative dans laquelle la défiguration et l'hybridation des structures actantielles excèdent les règles de la description et de la mise en scène romanesques. S'y adjoint un espace-temps *in fabula*, cristallisant un dire allégorique et des modes de simulacre, afin de dépasser un réel tragique. C'est de cette manière que les romans respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi déclinent une « *identité narrative* ». Celle qui considère la diégèse, essentiellement, en tant que dépositaire référentiel du roman. Enfin, en procédant suivant le concept d'« *historicité littéraire* », le fantastique postmoderne africain et francophone aborde, autrement que par la voie/voix des métécits, la problématique de la représentation de l'Histoire. En d'autres termes, il rejette, entre autres, la fixation sur des dates, des lieux et/ou des chiffres et le manichéisme exacerbé par sinon une certaine radicalité, du moins par une affirmation idéologique certaine. Il tourne le dos, également, à une mythologie des figures héroïques. En conséquence, le modèle du roman historique est abandonné. Émerge, pour le remplacer, une narration davantage soutenue de « *l'espace maternel* », mode typique de relation du « roman familial ». Sa spécificité réside en ce qu'elle promeut la figure féminine à partir d'une stratégie énonciative, disséminée sous forme de micros récits de l'intime. In fine, le fantastique postmoderne dit, littéralement, la condition historiquement « *subalterne* »¹⁰¹⁰ de la figure féminine. En même temps, il instaure une renarrativisation qui redit, littérairement, que l'histoire individuelle de cette dernière procède du rapport que Walter Benjamin établit entre l'œuvre littéraire et l'Histoire :

Il ne suffit pas de dire comment [les œuvres] sont nées, il importe au moins autant de circonscrire l'horizon dans lequel elles ont vécu et agi, c'est-à-dire leur destin, leur réception par les contemporains, leurs traductions, leur gloire. Ainsi l'œuvre se structure en elle-même pour former un microcosme ou mieux : une microépoque. Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir dans le temps où elles sont nées le temps qui les connaît – c'est-à-dire le nôtre. La littérature devient de la sorte une organon de l'histoire, et lui donner cette place – au lieu de faire de l'écrit un simple matériau pour l'historiographie, telle est la tâche de l'histoire littéraire.¹⁰¹¹

Dans ces trois paradigmes narratifs salutaires, demeure omniprésente la recherche d'une reconfiguration formelle et sémantique. Celle-ci se fonde notamment sur un renouvellement, certes compulsif mais efficace, des vertus, mais aussi, des virtualités, discursives et langagières. De sorte qu'elle démontre qu'il est possible d'envisager une pratique narrative postmoderne pour peu qu'elle cesse de rencontrer une hostilité primaire ou d'être assimilée à une gageure littéraire. Car les intentions de la narration postmoderne ne dissimulent pas une fin de la modernité narrative. Elles postulent, par une exhibition ironiquement exagérée des pratiques esthétiques et une effusion de sens menant jusqu'à la perte de celui-ci, un essoufflement, consécutif, entre autres, à la tentation formaliste. Aussi la postmodernité de

¹⁰¹⁰ Spivak Gayatri Cavort, "Can the Subaltern Speak ? ", in Ashcroft Bill, Griffiths Gareth and Tiffin Helen, *The post-colonial Studies Reader*, London and New-York, Routledge, 1995, p. 28 : "If, in the context of colonial production, the subaltern has not history and cannot speak, the subaltern as female is even more in the shadow." Afonso Maria Fernanda, « Parcours et discours féminins mozambicains : la subversion de la subalternité dans le récit de Paulina Chiziane », in <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/afonso.pdf> , pp. 3-4, propose la traduction suivante de la phrase de Gayatri Spivak : « Dans le contexte de la production coloniale, si le subalterne n'a pas d'histoire et s'il ne peut parler, le subalterne comme femme n'est qu'une ombre. »

¹⁰¹¹ *Œuvres, t. II, op. cit., p. 283.*

l'écriture de la violence, au-delà des cas respectifs de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, élargit-elle les signes de la subjectivité en train de se (re)déployer dans le roman africain francophone.

Conclusion générale

Ce n'est pas être atteint par un quelconque « *démon de la théorie* » que d'avoir engagé notre sujet de thèse sur une tentative de démonstration de la « Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence : le cas de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi ». Nous partions sur des bases théoriques ainsi établies : les concepts de modernité et de postmodernité demeurent taillés, essentiellement, à la mesure du débat littéraire et culturel occidental. Cependant, et surtout, nous avions un projet : celui de confronter ces deux notions, à la faveur d'un présupposé dialogique, avec l'aptitude des littératures africaines de langue française à s'y inscrire. Dans cette optique, la théorie, l'esthétique et le sens du langage, correspondaient, à nos yeux, à une féconde perspective d'analyse. Nonobstant, nous n'évacuons pas un scepticisme possiblement suscité à propos de la pertinence d'un tel rapprochement. Vu d'une part, un débat Modernité/Postmodernité¹⁰¹² en Occident, qui à défaut d'être épuisé, se mue en dilemme « *œdipien* »¹⁰¹³. D'autre part, compte tenu de la reconnaissance toujours problématique qui caractérise un espace littéraire africain pris *Pour une littérature mineure* et/ou minoritaire¹⁰¹⁴. Aussi, afin de répondre à toute allégation critique assimilant le rapport à la modernité et à la postmodernité des littératures africaines de langue française en tant qu'un « *lieu sémiotique vide* »¹⁰¹⁵, suggérons-nous une voie de sortie herméneutique. Celle-ci considérerait la subjectivité, à partir d'une double hypothèse « *syntagmatique/paradigmatique* »¹⁰¹⁶, respectivement, moderne et postmoderne, comme lieu d'énonciation privilégié des écritures de violence.

La première hypothèse était constitutive d'une conception centrée de manière stricte sur l'ajustement structurel et l'économie poétique internes du texte romanesque. Elle consistait à soutenir que la modernité littéraire des écritures de violence, dans l'espace africain francophone, reposait sur une quête absolue de littérarité fondée à la fois sur une dynamique et un dynamitage textuels. La dynamique textuelle procède d'une autonomie et d'une immanence de l'œuvre romanesque dont le système de narration fait fi de tout référent autre que celui que lui réserve sa propre capacité langagière à inventer un espace d'énonciation. Quant au dynamitage textuel, il en appréhende, de manière consubstantielle, « *la relation*

¹⁰¹² Galays François, « Modernité/Postmodernité : Problème taxinomique ? Combat de légitimité ? Crise de culture ? », in *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, pp. 504-507.

¹⁰¹³ Badir Sémir, « Histoire littéraire et postmodernité », in *Écritures contemporaines*, n° 2, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 247.

¹⁰¹⁴ Lyotard Jean-François et Thébaud Jean-Loup, *Au juste*, Paris, Christian Bourgeois, 1979, p. 181 : « (...) la question qui nous est posée maintenant, c'est bien celle d'une pluralité, l'idée d'une justice qui serait en même temps celle d'une pluralité, et celle-ci serait une pluralité des jeux du langage (...). Au fond, les minorités ne sont pas des ensembles sociaux, les minorités sont des territoires de langage. »

¹⁰¹⁵ Hidetaka Ishida, « Comment penser ensemble la modernité aujourd'hui ? De la désorientation moderne », *La modernité après le post-moderne*, op. cit., p. 158.

¹⁰¹⁶ Gilli Yves, « Sur le concept de « compétence de communication », in Alhinc Jean (sous la direction de), *Recherches en linguistique étrangère*, vol. 10, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1985, p. 21 : « l'axe syntagmatique est celui de la combinaison des unités constitutives d'un texte » et « l'axe paradigmatique est le lieu de rencontre avec le monde et l'histoire ».

entre la violence et le langage dans la littérature africaine d'expression française »¹⁰¹⁷. Ce qui revient à la considérer comme « *une expérience d'écriture* »¹⁰¹⁸ qui, non contente d'aborder des thèmes iconoclastes et subversifs, s'oriente vers une révolution stylistique, formelle et structurelle manifeste, notamment, dans trois registres narratologiques. Ces derniers, angles d'étude de la première partie de notre travail, à travers les développements et la conclusion des chapitres qui traitent, respectivement, d'« un statut nouveau pour le personnage », d'« un univers spatial et temporel revisité » et de « l'humour en tant que modèle d'écriture moderne de violence », actent la « *rupture féconde* », sans précédent, en train de se jouer dans la création littéraire africaine et francophone. Cependant, cette « *rupture féconde* » est menacée d'une fin aporétique par sinon un cannibalisme du moins par ce que Jamel Eddine Bencheikh appelle une faim « *dévorante* »¹⁰¹⁹ d'esthétisme. C'est-à-dire la recherche absolue de techniques narratives et d'expérimentations formelles. Pour cause, s'installe progressivement, suivant l'expression de Jean Paulhan, une logique de « *terreur dans les lettres* » que l'inclination pour le modèle du formalisme fait régner dans le texte romanesque. En ce que, notamment, l'envergure du signifiant, en termes de préséance, de mode opératoire et d'inventivité scripturaires, réduit la place du signifié dans le texte romanesque. Ce qui, par conséquent, affecte, d'un point de vue sémantique, l'œuvre littéraire, à partir de sa lisibilité. À propos de cette dernière, la critique excessive qui la considère inopportune, voire irréductible à l'œuvre littéraire, du fait que « *du repérage et du classement linguistiques des écarts, on attend en effet qu'ils donnent accès à la littérarité* »¹⁰²⁰, est modérée par Philippe Hamon et par Roland Barthes. En effet, le premier l'intègre dans une « *série de critères internes* »¹⁰²¹, inhérents à la dimension structurale et sémiotique du texte :

Pas de perturbation de l'organisation logique, sémantique et linguistique en général du texte à tous les niveaux : respect des règles d'accord; des restrictions sélectives; du fonctionnement des anaphores et des substituts; tendance à la propriété (monosémie) des termes; schémas narratifs non perturbés. (...). Homogénéité et autonomie du texte. Pas de référence à une situation concrète de discours; pas d'embrayeurs; de modalisateurs, de ratures et de repentirs explicités ou d'intrusions d'auteur. (...). Stabilité et homogénéité du support écrit (typographie; lecture gauche-droite; linéarité du signifiant; orthographe.¹⁰²²

Quand le second pense que force doit rester à « la loi de solidarité du lisible : tout se tient, tout doit se tenir du mieux possible »¹⁰²³. De même, quand Anne Roche affirme que « l'obscurité (...) est une fonction essentielle » dans le texte littéraire, elle prévient que son usage ne doit

¹⁰¹⁷ Ngalasso Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in *Notre Librairie, revue des littératures du sud*, n° 148, *Penser la violence*, op. cit., p. 20.

¹⁰¹⁸ Biasi Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2000, p. 77.

¹⁰¹⁹ À propos de l'esthétisme, Jamel-Eddine Bencheikh écrit qu'il « *se détourne très vite de toute (autre) perspective pour se donner en spectacle, devenu le discours d'un soi-objet, réifié, sans plus de conscience que le seul exercice d'une écriture qui dévore celui-là même qui écrit* ». Cité par Déjeux Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Éditions Arcantère, 1993, p. 293.

¹⁰²⁰ Gueunier Nicole, « La pertinence de la notion d'écart en stylistique », in *Langue française*, vol. 3, n° 3, 1969, p. 34.

¹⁰²¹ Sorin Noëlle, « De la lisibilité linguistique à une lisibilité sémiotique », in *Revue québécoise de linguistique*, vol. 25, n° 1, 1996, p. 73. Version numérique de l'article : <http://id.erudit.org/iderudit/603127ar>

¹⁰²² Hamon Philippe, « *Note sur la notion de norme et de lisibilité en stylistique* », in *Littérature*, n° 14, p. 121.

¹⁰²³ Barthes Roland, *S/Z, Paris*, Le seuil, 1970, p. 187.

servir que lorsqu'elle permet d'établir une langue dont l'élévation du niveau, par opposition à la langue courante, participe d'une poétique¹⁰²⁴. De son côté, Charles Bonn interroge, dans le champ littéraire maghrébin, en particulier lorsque celui-ci représente la violence, cette tendance à l'« l'exhibition du signifiant, à travers une rupture de la lisibilité »¹⁰²⁵. Certes, il admet que c'est sur la base d'une distance prise avec cette dernière que s'est constituée la modernité de cette écriture. Cependant, il considère que ce n'est pas tant sa mise en scène théâtrale ou sa surenchère obscure et non moins artificielle que sa faculté à délinéer une condition tragique à partir d'un positionnement, tout aussi précaire, et donc tragique, du langage, qui confère littérarité à l'écart de lisibilité.

Ainsi, de quelque approche qu'on aborde la modernité des romans de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi, elle reste indissociable d'une pratique narrative sinon systémique du moins normative. Ce qui n'est pas quantité négligeable dans le contexte du roman africain francophone. En effet, y soutenir, qui plus est par le biais des écritures de violence, que ces dernières n'entretiennent avec le réel qu'un rapport distant et, parfois, transparent, relève d'un défi¹⁰²⁶. Celui de faire admettre l'autonomie de l'œuvre, étant entendu qu'elle constitue moins un dire conforme au réel qu'une formulation de celui-ci. Que, finalement, l'écriture de violence procède d'une création. Où d'une invention qui, en jouant de « l'effet de réel »¹⁰²⁷, respecte cette « loi de solidarité », à laquelle Roland Barthes appelait. Aussi mesure-t-on davantage l'ampleur du déplacement de l'horizon d'attente qu'une telle conception de la modernité littéraire instaure dans le roman africain. À la « nécessité de réalisme »¹⁰²⁸ imputée à ce dernier, Sony Labou Tansi substitue un droit, voire un devoir d'affabulation. Ainsi peut-on caractériser l'ensemble de son œuvre romanesque de la même façon que lui-même définit son premier roman, chef-d'œuvre :

Que les autres, qui ne seront jamais mes autres, me prennent pour un simple menteur (...). Et à l'intention des amateurs de couleur locale qui m'accuseraient de rajouter de l'eau au moulin (...), je tiens à préciser que La vie et demie fait de ces taches que la vie seulement fait. Ce livre se passe entièrement en moi.¹⁰²⁹

Dans une démarche similaire, à un de ses personnages de roman, Rachid Boudjedra faisait dire que « l'écriture est un brouillage des données du réel (...). Pourquoi laisser de côté les

¹⁰²⁴ Roche Anne « Les années trente. Le formalisme », in Delfau Gérard et Roche Anne, *Histoire, Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 230-231.

¹⁰²⁵ Bonn Charles, « Pour une contestation de la scénographie binaire de la théorie postcoloniale par une prise en compte de l'ambiguïté tragique pour l'approche des littératures francophones du Maghreb », in *Colloque Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, http://www.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=214

¹⁰²⁶ Kane Momar Désiré, « Dialectique de la modernité et de l'archaïsme », in *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 266 : « De fait, la modernité des artistes africains (...), consiste, pour une large part, à un retour aux sources païennes et polymorphistes de la créativité traditionnelle. Ce retour s'effectue sans intégrer l'illusion existentielle (...). »

¹⁰²⁷ Koné Amadou, « L'effet de réel dans les romans de Kourouma », in *Études françaises*, Volume 31, n° 1, 1995, pp. 13-22. Le critique ivoirien situe cet « effet de réel » notamment autour de ce qu'il appelle « l'ambiguïté linguistique », p. 20. Version numérique de l'article : <http://id.erudit.org/iderudit/035962ar>. Il emprunte, bien évidemment, le concept à Barthes Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, Volume 11, *Recherches Sémiologiques : le vraisemblable*, 1968, pp. 84-89.

¹⁰²⁸ Dehon Claire, *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, « Critique littéraire », 2002, p. 58.

¹⁰²⁹ *La vie et demie, op. cit., pp. 9-10.*

fantasmes, les interrogations, les analyses subjectives ? L'essentiel, c'est de ne pas perdre le fil conducteur (...) »¹⁰³⁰. Après quoi, il confiait, plus tard, dans un livre d'entretien :

Écrire c'est faire parler le réel à travers – paradoxalement – un gros brouillage des données du réel. Parce que la littérature est illusion, elle est poétique. Et la poétique est un brouillage de tous les instants et de toutes les données. Ce qui est passionnant dans le travail d'écriture c'est justement ce brouillage, ces techniques du brouillage que l'on s'impose, que personnellement je m'impose pour – effectivement – dénuder la réalité; aller fouiller très loin, au-delà de ce que l'on appelle le réel pour restituer non pas une réalité mais une conscience. Une conscience émue, pathétique et passionnée du monde.¹⁰³¹

On observe, dès lors, que cet art du mensonge, dans « *ce livre [qui] se passe entièrement en [moi]* » lui et cette « *une conscience émue (...) du monde* » émergeant d'un « *brouillage (...) du réel* » que défendent, respectivement, Sony Labou Tansi et Rachid Boudjedra, entrent en résonance parfaite avec la notion de subjectivité littéraire. Laquelle est ainsi définie :

Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage.¹⁰³²

Bien qu'elle y soit actée, la subjectivité littéraire, telle qu'elle est élaborée par Michel Zink, se meut et s'affine davantage dans les romans étudiés. En l'occurrence, du fait qu'elle trouve, dans la structure formelle, un lieu majeur d'inscription, elle procède de l'énonciation même des œuvres. C'est une lecture que propose Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁰³³. Ainsi, il ne suffit plus, pour rendre modernes les écritures de violence, d'élaborer un formalisme qui les totalise en « *monde parallèle au monde réel* ». Tout se passe comme si l'obsession chez Rachid Boudjedra, qui est excès chez Sony Labou Tansi, d'une expressivité de la violence articulée essentiellement autour du signifiant, concentraient, sur la forme, tous les pouvoirs du langage, ceux de la subjectivité en particulier. De sorte qu'à l'endroit de ses deux œuvres littéraires et, partant, de la littérature africaine, on relève une « *ressemblance déplacée* »¹⁰³⁴ avec une subjectivité romanesque. Celle qui « *cherche à transcrire (...), son ambition de*

¹⁰³⁰ Le démantèlement, op. cit., p. 148. Venner Yann, « L'Histoire dans les histoires. Une lecture de Rachid Boudjedra », in http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_31_17.pdf, ne dit pas autre chose quand, analysant le même roman, il spécifie ainsi sa modernité : « *Si d'une part Le démantèlement met en place un personnage, écrivain dont le projet d'écriture sous-tend la diégèse, d'autre part le roman met en évidence l'aspect formel de l'œuvre et le processus de l'écriture par le biais d'un vaste système d'auto-représentation.* » Consulté le 10 juin 2010.

¹⁰³¹ Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., pp. 46-47.

¹⁰³² Zink Michel, La subjectivité littéraire, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 8.

¹⁰³³ Kerbrat-Orecchioni Catherine, L'énonciation. De la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, [1980] 1999.

¹⁰³⁴ Didi-Huberman Georges, Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 20.

relever par l'invention formelle le défi de sa responsabilité à l'égard du monde auquel elle se rattache »¹⁰³⁵. Ce qui, d'après Tiphaine Samoyault, lui confère « l'intérêt de proposer un sens à la fois historique, ontologique et esthétique. La forme est irréductible à l'œuvre mais elle profère en même temps un sens du monde et du temps dans lequel elle apparaît »¹⁰³⁶. La critique littéraire et universitaire poursuit en citant Jean Rousset :

(...), il faut reconnaître à la forme une vertu inventive et heuristique (...). La forme n'est pas un squelette ou un schéma, elle n'est pas plus une armure qu'un contenant; elle est chez l'artiste à la fois son expérience la plus intime et son seul instrument de connaissance et d'action.¹⁰³⁷

Définitivement, c'est la structuration textuelle, dont la violence réfère moins à un contexte africain tragique qu'à une stratégie de subversion esthétique, qui ouvre aux possibilités du langage et, par-delà, du sens. Ce faisant, la subjectivité, énonciative et littéraire, opère à partir de son adaptation dans la mise en forme du texte. Ainsi fondions-nous la modernité littéraire des écritures violence dans les romans de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi.

Tout autre était l'appréhension de la seconde hypothèse postulant la postmodernité des écritures de violence dans le champ littéraire africain et francophone. Au sein de celui-ci, nous ne relierions pas simplement l'émergence d'une écriture postmoderne à ce que, ailleurs, d'aucuns ont appelé un « *malaise dans l'esthétique* »¹⁰³⁸. Pas davantage, nous ne mesurons cette éclosion scripturaire postmoderne exclusivement à l'aune du concept de « *littérature d'urgence* », sorte de témoignage brut et immédiat du quotidien tragique de l'Afrique où la médiation littéraire et esthétique reste fréquemment sommaire. En revanche, nous tentions de dépasser la thèse d'une réflexivité entre crise de la représentation et représentation de la crise. Pour cela, nous soutenions, surtout, que la « *mise en crise* »¹⁰³⁹ initiée dans l'espace littéraire africain et francophone ouvrait les potentialités créatrices d'un art poétique postmoderne. Lequel remédiait à une situation où « *la littérature poursuivie par la politique* »¹⁰⁴⁰ excessive du signifiant risquait de s'épuiser dans un usage, fétichiste et paroxystique, de la forme. Aussi les chapitres relatifs à la « crise du style, crise du sujet », à la « crise du corps, crise de l'être » et à la « crise d'un genre, crise d'une époque » correspondaient-ils à des paradigmes narratifs. Pour non exhaustifs que soient ces trois paradigmes, ils ne présentaient pas moins l'intérêt d'incarner un lieu « *propice à un redéploiement des données* [de cette idée] de *crise salutaire* »¹⁰⁴¹, à savoir sa mise en littérarité. Certes, cette orientation postmoderne, par une revalorisation massive des thèmes, des chroniques et autres histoires, décentre son enjeu esthétique vers un travail de

¹⁰³⁵ Bouju Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du 20^{ème} siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 11.

¹⁰³⁶ Samoyault Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 11.

¹⁰³⁷ Rousset Jean, « *Les réalités formelles de l'œuvre* », Poulet Georges (sous la direction de), *Chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions (« 10/18 »), 1968, p. 69.

¹⁰³⁸ Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.

¹⁰³⁹ Guignery Vanessa, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 397.

¹⁰⁴⁰ Robbe-Grillet Alain, « La littérature poursuivie par la politique », in *L'Express*, 19 septembre 1963, p. 33.

¹⁰⁴¹ Nadeau Alain, « Roman français contemporain : une crise exemplaire », in coll. *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, 1997, p. 75.

reconstruction de récits. Cependant, réfutant dans son espace narratif, tout accaparement de la forme, des techniques et de la structure, elle les modère par diverses stratégies. Parmi lesquelles, la convocation de pratiques narratives qui ont trait à la réécriture, à la fragmentation, à la discontinuité, à la dissémination, à l'hybridation et à l'hétérogénéité du texte romanesque postmoderne. Parce que, finalement, « *l'histoire de toute littérature est l'histoire de la reprise de formes* »¹⁰⁴². L'indocilité, le harcèlement et la démesure¹⁰⁴³ avec lesquels ces procédés exhibent leur propre mise en forme, sont ce par quoi l'esthétique postmoderne, dans une énonciation « *énorme* », c'est-à-dire « *qui sort de la règle* »¹⁰⁴⁴, informe de l'énormité de la violence. Quand son absurdité tragique est saisie à travers des pratiques de banalisation, de distanciation et de transfiguration générées par les « *jeux de langage* », dont un ton ludique, un accent ironique et un effet d'irréel. C'est que, s'agissant de ce dernier, le retour au référent, élan postmoderne, n'obéit pas obligatoirement à une réelle localisation des « *origines du roman* »¹⁰⁴⁵. Assurément, tous ces éléments, constitutifs d'une poétique postmoderne, postulent un réajustement de la forme. Ce qui, dès lors, prête le flanc à une critique déplorant son instabilité et craignant sa disparition probable. Mais, l'écriture postmoderne, dans l'espace littéraire africain et francophone, récuse moins la portée esthétique de la forme que sa réification. Celle qui ramène toute représentation, dont celle de la violence, à un système d'agencement et de modélisation, certes rationnel mais trop replié sur lui-même. À cette option, la narration postmoderne de la violence, parce que la complexité et l'absurdité de cette dernière ruinent jusqu'à son saisissement par le rapport signifiant/signifié, ajoute une prise en charge de l'informe, du difforme, voire du vide de la forme¹⁰⁴⁶. Lesquels servent de réceptacle aux contenus qui, dans l'économie du texte de violence, relèvent de l'indicible, de l'impensé et l'imprésentable. Par conséquent, les formes, sinon déstructurées du moins indéfinissables, de l'écriture tragique postmoderne, fonctionnent en tant simulacres et analogies de l'état de déliquescence du monde africain. Du reste, Charles Bonn ne s'y trompe pas, lorsqu'il écrit :

(...) les discours [identitaires] consacrés, et leurs scénographies binaires, sont en crise, ne fonctionnent plus. Se développe alors, aussi, l'évidence du non-explicable, et de son tragique. (...). C'est peut-être une des manières dont on peut lire la violence aveugle qui sévit en Algérie depuis plus dix ans : toutes les explications (...) s'épuisent à tenter d'en rendre compte, car elle est l'inexplicable absolu (...). Ainsi ce réel violent et inexplicable, qui capture le regard plutôt que

¹⁰⁴² Hutcheon Linda, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », in *Entretien* avec Anne-Claire Le Reste, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>

¹⁰⁴³ Mattéi Jean-François, *Le sens de la démesure : Hubris et Diké*, Paris, Éditions Sulliver, 2009, Quatrième de couverture : « Nietzsche avait clairement établi le diagnostic : « *La mesure nous est étrangère, reconnaissons-le; notre démangeaison, c'est justement la démangeaison de l'infini, de l'immense.* » (...) aussi n'est-il pas étonnant que, déjà chez les Grecs, dans le mythe, la tragédie (...), il se situe au cœur de la réflexion. Au travers de la tentation (...) d'abolir toute limite, de remettre en cause la finitude humaine, la démesure témoigne du tragique de notre condition. »

¹⁰⁴⁴ Rey Alain (sous la direction de), *Dictionnaire culturel en langue française*, Tome II, D- L, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 515-516.

¹⁰⁴⁵ *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., pp. 142-143. L'idée que développe Marthe Robert, selon laquelle « *le roman [ne] sort de la rêverie individuelle* » en s'affranchissant de ce qu'elle appelle les « *insurmontables interdits* » de sa « *classe sociale* », s'apparente à l'individualisme galopant associé au courant postmoderne.

¹⁰⁴⁶ Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p. 90 : « *Dès que nous suivons la trace de quelque quasi objet [de violence], il nous apparaît tantôt chose, tantôt récit, tantôt lien social, sans se réduire jamais à un simple étant.* »

l'entendement, devient une nouvelle scène, sur laquelle sont exhibées et meurent sous nos yeux les systèmes d'explication des décennies précédentes.¹⁰⁴⁷

Mais cette « nouvelle scène » qu'évoque l'universitaire lyonnais, ne se contente pas uniquement de trahir un horizon d'attente. Elle est traversée par un « *état d'esprit scindé qui nous détache de nos représentations* »¹⁰⁴⁸ jusque-là installées dans un cadre binaire, de discours et d'énonciations littéraires, canonisant le rapport indéfectible entre le fond et la forme. Non indifférent à l'émergence, inhérente à la postmodernité, d'« *un individu autonome, solitaire et désarmé* »¹⁰⁴⁹, le roman africain inaugure un dire de même ordre. Autrement dit, il s'ouvre à une expression libre, « *dégagée* » et auto-centrée sur un parcours individuel. Or, ces caractéristiques sont celles-là même qui justifient la conception d'une subjectivité postmoderne¹⁰⁵⁰. Aussi peut-on considérer que le roman africain postmoderne et francophone libère une représentation subjective longtemps reléguée au second rôle, du fait d'une conception communautaire et utilitariste de la littérature.

Ainsi, les éléments textuels de l'écriture de violence mettaient en relation postmodernité et subjectivité littéraires. Nous n'aurions pas établi ce rapport que l'analyse de la seconde, par Hugo Friedrich, nous aurait renvoyé aux caractéristiques de la première. En effet, il écrit :

L'abandon à l'illimité, le renoncement à l'engagement, à l'ordre et à l'unité, sont moins faciles qu'on ne pourrait croire. Il y a aussi un courage et une rigueur de la subjectivité, surtout à ces moments de l'histoire où une tradition figée dans son formalisme empêche la subjectivité de respirer et interdit l'accès à la connaissance de l'humanité concrète.¹⁰⁵¹

Cette esthétique littéraire, hétérogène et non normative, ici approuvée par le critique allemand, est celle que nous qualifions de postmoderne. En plus d'avoir tenté de montrer en quoi elle fondait sa poétique, nous souscrivions à sa possibilité de recouvrer, chez Rachid Boudjedra comme chez Sony Labou Tansi, une subjectivité littéraire autre que celle nous relie à la dimension moderne de leurs romans respectifs. Ce faisant, en postulant une approche subjective, corrélative d'une écriture postmoderne, nous estimions que la première occupait une position de structure profonde, essentielle, dans l'appréhension de la seconde. La représentation littéraire du mûrier, à laquelle se livre Rachid Boudjedra, édifie particulièrement sur cette subjectivité postmoderne. En effet, au-delà du rapport intertextuel avec *Histoire*¹⁰⁵² de Claude Simon, l'intratextualité que le romancier algérien a filée tout le long de son œuvre romanesque intégrale s'apparente à des pratiques esthétiques postmodernes telles que la fragmentation et/ou la dissémination. Quand son inscription dans

¹⁰⁴⁷ « Pour une contestation de la scénographie binaire de la théorie postcoloniale par une prise en compte de l'ambiguïté tragique pour l'approche des littératures francophones du Maghreb », *op. cit.*

¹⁰⁴⁸ Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 325, cité par Viart Dominique, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain », in Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Salgas Jean-Pierre et Viart Dominique (sous la direction de), *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002, p. 162.

¹⁰⁴⁹ Hussein Mahmoud (pseudonyme commun d'Elnadi Bahgat et Rifaat Adel), *Versant sud de la liberté. Essai sur l'émergence de l'individu dans le tiers monde*, Paris, La Découverte, 1989, p. 126.

¹⁰⁵⁰ Martuccelli Danilo, « Une cartographie de la postmodernité », in *Controverses*, n° 3, Octobre 2006, *L'identité nationale face au postmodernisme*, Paris, Éditions Éclat, p. 155 : « (...) les postmodernes déploient une conception d'un moi éclaté, fragmenté, en rupture radicale avec toute idée de totalité. »

¹⁰⁵¹ Friedrich Hugo, *Montaigne, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1949], p. 31.*

¹⁰⁵² Simon Claude, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

La prise de Gibraltar, tout en mélangeant des aspects textuels de types ludique, ornemental, baroque et fantastique, propose une lecture de l'Histoire, de la guerre d'Algérie précisément, à la partir de la guerre des sexes, dans la cellule familiale¹⁰⁵³. Or, voilà ce que confiait Rachid Boudjedra à propos de cet arbre :

Au départ, [le mûrier] c'est une imagerie personnelle, c'est mon enfance (...). Dans cette grande maison que je décris toujours, il y avait beaucoup de mûriers, il y en a particulièrement un qui était très grand.¹⁰⁵⁴

De la même manière, dans l'espace littéraire négro-africain francophone, l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi s'ouvrait à cette dynamique subjective postmoderne. Idée à laquelle n'est pas opposée Xavier Garnier, si l'on en juge par sa formule « *raconter pour exister comme sujet* ». D'autant qu'il estime que « *par delà la logique des multiplicités, par delà l'écriture polyphonique, les romanciers des années 90 cherchent à renouer avec une nouvelle subjectivité* »¹⁰⁵⁵. Or, en plus de donner des exemples d'auteurs dont la filiation avec l'auteur de *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* est avérée (Henri Lopez par exemple), les pratiques esthétiques par lesquelles Xavier Garnier relie cette « *nouvelle subjectivité* » sont celles même que convoque Sony Labou Tansi dans sa représentation postmoderne de la violence. Nous n'en relèverons qu'une, qui du reste, est revenue comme un leitmotiv dans l'analyse de l'universitaire parisien. Il s'agit de la recherche et de la fusion d'une voix/voie (figure et stratégie narratives) qui, conforme à la l'individualité et/ou à la marginalité sur lesquelles se focalise la postmodernité littéraire, livre une version, esthétique et axiologique, inédite de l'écriture de la violence. Cette voix n'est autre que celle qui, dans une logique de personnage non identifié quoique très souvent féminin, traverse, à la fois par le rire et par le cri, les romans de l'auteur congolais. Ne s'en justifie-t-il pas d'ailleurs dans l'avertissement qui inaugure *L'état honteux* :

Le roman est paraît-il une œuvre d'imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité. J'écris, ou je cris, un peu pour forcer le monde à venir au monde.¹⁰⁵⁶

En somme, la notion de subjectivité littéraire rend compte de l'évolution de la représentation de la violence dans la littérature africaine francophone. Mieux, elle permet d'en démontrer la modernité et la postmodernité littéraires. Surtout, au-delà de l'inscription de ces dernières dans une complémentarité¹⁰⁵⁷, elle en éprouve « *l'expérience des limites* » dont chacune des deux est un creuset. Expérience des limites, d'une part, de la modernité littéraire,

¹⁰⁵³ Toro Alfonso de, « Le Maghreb writes back II : Rachid Boudjedra ou la déconstruction de l'histoire comme corps, désir et textualité », in Toro Alfonso de et Bonn Charles (sous la direction de), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, p. 235. Le titre de l'ouvrage fait référence à : Aschcroft Bill, Griffiths Gareth and Tiffin Helen, *The Empire Writes Back : Theory and Practise in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989, à l'origine du développement des études post-coloniales.

¹⁰⁵⁴ Crouzières-Ingenthron Armelle, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires, Linguistique », 2001. Cité par Zorgati Ragnhild Johnsrud, « Rachid Boudjedra : La prise de Gibraltar : kaléidoscope et métissage », in *Romansk Forum*, Numéro 20, 2005/1. Version numérique : <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf20/13Zorgati.pdf>

¹⁰⁵⁵ Garnier Xavier, « Afrique Noire », in Bonn Charles, Garnier Xavier et Lecarme Jacques (sous la direction de), *Littérature francophone. 1. Le roman*, Paris, Hatier-AUPELF-UREF, 1997, p. 283.

¹⁰⁵⁶ *L'état honteux*, op. cit., p. 5.

¹⁰⁵⁷ Lyotard Jean-François, « Réécrire la modernité », in *Les cahiers de philosophie*, n° 5, 1988, p. 64. Il y soutient que la postmodernité n'est pas une sédition, mais « *un autre rapport avec la modernité* ».

lorsque par l'ordre, l'unité, la contrainte et la réflexivité de son système binaire signifiant/signifié, elle circonscrit la totalité du monde dans une mise en forme totalisante. Expérience des limites, d'autre part, de la postmodernité littéraire, quand par le désordre organisé, l'hétérogénéité, la légèreté et l'extensibilité, jusqu'à la perte, de la forme et du sens, elle ajoute à la totalisation, la multiplicité, la complexité et, peut-être, l'absurdité du monde. De cette double expérience des limites, nous tirons deux conclusions. La première soutient qu'établir un bilan de la modernité et de la postmodernité des écritures de violence dans les œuvres respectives de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi et, au-delà, dans les littératures africaines d'expression française, ne signifie pas choisir l'une au détriment de l'autre¹⁰⁵⁸. Parce que pour l'une, comme pour l'autre, « *la littérature est à reféconder à ses sources : l'Histoire, le poétique, le sexuel, le divin et le sacré, le métaphysique (...). Elle est une différence, un écart, un excès, une étrangeté, par rapport à ce qui s'est écrit, et qui continue de s'écrire de semblable* »¹⁰⁵⁹. Parce que l'esthétique de la modernité du texte africain francophone ne se réduit pas à une question de formalisation, froide et désincarnée, où la condition humaine serait absente du fait de « *la négation hystérique de la référence et de la réalité* »¹⁰⁶⁰. Pas plus que sa dynamique postmoderne, n'œuvre en faveur d'un retour à la narration, au récit et aux thèmes, au point de disqualifier les stratégies formelles. Suite logique de la première, la seconde conclusion considère la modernité et la postmodernité des littératures africaines francophones comme ce par quoi la littérisation de la violence excède son lieu. Cette dernière n'est pas qu'une représentation réaliste et explicite du tragique africain. Elle exprime, implicitement, une préoccupation devant *Le monde qui s'effondre*. C'est le fondement du rapport à ce dernier :

L'œuvre littéraire (...) [se] conçoit comme une possibilité de vie, une manière comme une autre de vivre et de penser; elle porte en elle, comme la vie, l'inquiétude du vide mais aussi l'allégresse de la découverte. Il s'agit d'écrire l'œuvre entre le désir de poésie et le désir de savoir.¹⁰⁶¹

De sorte que la littérature africaine d'expression française n'est pas forcément destinée à un public africain qui aurait, soit disant, les références culturelles pour la décoder. Elle n'est pas, non plus, la chasse gardée d'un public non africain, composé d'initiés et de savants ou de profanes recherchant un exotisme. Elle s'adresse à un « *lecteur universel* »¹⁰⁶²/ « *inouïversel* »¹⁰⁶³. Deux caractérisations qui, nous semble-il, fondent le désir, de la

¹⁰⁵⁸ Garnier Xavier, « Conditions d'une « critique mondiale » », in Pradeau Christophe et Samoyault Tiphaine (sous la direction de), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005, p. 103 : « *Rien n'est plus étranger à l'activité critique que le jugement. Le travail critique est un engagement auprès de l'œuvre, d'une certaine façon, il soude son destin à celui de l'œuvre.* »

¹⁰⁵⁹ Redonnet Marie, « Pour une relance de la question de la modernité », in *Les Lettres Françaises*, n° 5, janv. 1991, p. 4 : « *La littérature est à reféconder à ses sources : l'Histoire, le poétique, le sexuel, le divin et le sacré, le métaphysique (...). La modernité, c'est toujours le retour du refoulé d'une société (...). Elle est une différence, un écart, un excès, une étrangeté, par rapport à ce qui s'est écrit, et qui continue de s'écrire de semblable. À chaque fois différemment, elle est le retour de « la part maudite » d'une société.* »

¹⁰⁶⁰ Merquior José Guilherme, *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-structuralist thought*, London-New York, Verso, 1986. Cité par Martin Jean-Pierre, « La littérature nous dirait-elle quelque chose plutôt que rien ? », op. cit., p. 56.

¹⁰⁶¹ Chikhi Beïda, « Les textes maghrébins et « Le gai savoir », in Bonn Charles et Rothe Arnold (sous la direction de), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 144.

¹⁰⁶² Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit., p. 75 : « (...) on écrit pour le lecteur universel; et nous avons vu, en effet, que l'exigence de l'écrivain s'adresse en principe à **tous** les hommes. »

littérature africaine francophone, d'accéder à un rang de littérature mondiale, en cultivant une utopie, mais aussi, en proposant son vécu, ses opinions et son imaginaire au monde. Or, ne retrouve-t-on pas là la conception de la littérature que propose Italo Calvino :

La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre. Il faut que les poètes et les écrivains se lancent dans des entreprises que nul ne saurait imaginer, si l'on veut que la littérature continue de remplir une fonction. (...) la littérature doit relever un grand défi et apprendre à nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe.¹⁰⁶⁴

L'intégration, définitive et sans paternalisme, dans la littérature mondiale marquerait, sans doute, l'aboutissement d'une expérience et d'un processus, synonymes, selon Charles Bonn, de « déplacements »¹⁰⁶⁵ ayant attesté des capacités de mutation, de créativité et de vitalité de la littérature africaine d'expression française. Pour elle, dès lors, ce qui se jouerait autour d'« affinités électives » avec des littératures majeures, enfin devenues ses pairs, serait moins la prise en compte de son altérité¹⁰⁶⁶ ou de son corpus¹⁰⁶⁷ trop ignoré, qu'un rehaussement du niveau d'exigence de l'exercice de la littérature.

Il faut défendre l'idée d'une littérature africaine d'expression française, non pas mondialisée, mais mondiale.

¹⁰⁶³ « L'inouïversel, Jean-Pierre Verheggen », op. cit., pp. 175-176 et p. 181, où Lise Gauvin fait dire au poète belge : « (...) il y a une façon d'inciter le lecteur à venir nous rejoindre ou bien à se distancier par rapport à ce que l'on dit. (...). Il faut faire entendre l'INOUIVERSEL. »

¹⁰⁶⁴ Calvino Italo, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1989], p. 179.

¹⁰⁶⁵ Bonn Charles, « Introduction : Paroles déplacées », in Bonn Charles (sous la direction de), *Migrations des identités et des textes, entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Tome 1, p. 7 : « La modernité se caractérise par les déplacements, les ruptures, les reformulations, les réagencements. Déplacements (...), certes, mais déplacement aussi, (...) des expressions culturelles et plus particulièrement littéraires. » Et *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2, Actes du colloque « Paroles déplacées » tenu à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon, du 10 au 13 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004.

¹⁰⁶⁶ Boubia Fawzi, « Littérature universelle et altérité », in *Diogené*, Numéro 141, janvier-mars 1988, pp. 80-104.

¹⁰⁶⁷ Étiemble René, « Faut-il revisiter la notion de *Weltliteratur* ? », in *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 15-36.

Bibliographie

A. Œuvres littéraires

a. Corpus principal

- Boudjedra Rachid, *La prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.
 Boudjedra Rachid, *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979.
 Boudjedra Rachid, *L'insolation*, Paris, Denoël, 1972.
 Tansi Sony Labou, *Le commencement des douleurs*, Paris, Le Seuil, 1995.
 Tansi Sony Labou, *Les yeux du volcan*, Paris, Le Seuil, 1988.
 Tansi Sony Labou, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Le Seuil, 1985.

b. Autres œuvres étudiées ou citées des auteurs

- Boudjedra Rachid, *Les funérailles*, Paris, Grasset, 2003.
 Boudjedra Rachid, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000.
 Boudjedra Rachid, *La vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997.
 Boudjedra Rachid, *La pluie*, Paris, Denoël, 1986.
 Boudjedra Rachid, *Grefte*, Paris, Denoël, 1985.
 Boudjedra Rachid, *Le démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.
 Boudjedra Rachid, *L'escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.
 Boudjedra Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.
 Boudjedra Rachid, *La vie quotidienne en Algérie*, Paris, Hachette, 1974.
 Boudjedra Rachid, *Journal Palestinien*, Paris, Hachette, 1972.
 Boudjedra Rachid, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
 Boudjedra Rachid, *Pour ne plus rêver (poésie)*, Illustrations de Mohammed Khadda, Alger, Éditions nationales algériennes (E. N. A.), 1965.
 Tansi Sony Labou, *Correspondance ; L'acte de respirer*, suivi de *930 mots dans un aquarium* (poésie) ; *Machin la hernie* (roman), Vol. I à III, Paris, Éditions Revue Noire, 2005.
 Tansi Sony Labou, *L'état honteux*, Paris, Le Seuil, 1981.
 Tansi Sony Labou, *La vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979.

Labou Tansi Sony, « Le malentendu », in *10 nouvelles de ...* (œuvres primées dans le cadre du quatrième concours radiophonique de la meilleure nouvelle de langue française), Paris, Radio France/ACCT, 1979.

c. Ouvrages sur les auteurs

Sur Rachid Boudjedra :

- Boutet de Monvel Marc, *Boudjedra l'insolé. L'insolation : Racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Crouzières-Ingenthron Armelle, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires, Linguistique », 2001.
- Gafaïti Hafid (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Gafaïti Hafid (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. Histoire et autobiographie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Gafaïti Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987.
- Ibrahim-Ouali Lila, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection Littératures, 1998.
- Zeliche Mohammed-Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, « coll. Lettres du Sud », 2005.

Sur Sony Labou Tansi :

- Aoummis Hassan, *Contribution à l'élaboration d'une poétique du roman négro-africain d'écriture française : le cas de Sony Labou Tansi*, C.I.E.F, Paris-Sorbonne, Thèse de 3^{ème} cycle, 1994.
- Devésa Jean-Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Diop Papa Samba et Garnier Xavier (sous la direction de), *Sony Labou Tansi à l'œuvre : actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Lawson-Ananissoh Laté E., *Le roman "nouveau" en Afrique francophone, Henri Lopès, Sony Labou Tansi : éléments d'une poétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- Lezou Gérard et N'da Pierre (sous la direction de), *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Presses Universitaires de Limoges « Collection Francophonies », 2003.
- Martin-Granel Nicolas et Rodriguez-Antoniotti Greta (Édition établie par), *L'Atelier de Sony Labou Tansi. Vol. I. Correspondance ; Vol. II. L'Acte de respirer, suivi de 930 mots dans un aquarium (poésie) ; vol. III. Machin la hernie (roman)*, Paris, Éditions Revue Noire, 2005.
- Mbanga Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996.

d. Articles et interviews des auteurs

- Boudjedra Rachid, « La fascination de la forme », in *Le Matin* du 24 juin 2003.
- Boudjedra Rachid, « Les mots et la langue », in *Algérie Littérature/Action*, Paris, Éditions Marsa, n° 5, novembre 1996.
- Boudjedra Rachid, « La macération » in *Le Figaro* du 23 août 1985.
- Tansi Sony Labou, « Entretien avec Maryse Condé », cité par Bokiba André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Tansi Sony Labou, « Lettre à Sylvain Bemba » [datée du 9 novembre 1974], in *La terre d'Afrique en créations*, Paris, Éditions Afrique en créations, hors série, septembre 1995.
- Tansi Sony Labou, in *Revue Frank*, n° 14, 1992.
- Tansi Sony Labou, « Décret d'impatience et de rouge », in *Initiation aux littératures francophones, Actes du Colloque de l'Université de Nice-Sophia Antipolis*, 20-22 décembre 1990.
- Tansi Sony Labou, « Lettre ouverte à l'humanité », in *Revue Équateur*, n° 1 octobre-novembre 1986.
- Tansi Sony Labou, *Jeune Afrique* du 22 février 1984.
- Tansi Sony Labou, « Lettres aux Africains du Parti Punique », in *Jeune Afrique Économie* n° 136, 1980.

e. Articles et interviews sur les auteurs

Sur Rachid Boudjedra :

- Alemdjodo Kangni, « Le mimotexte boudjedrien au regard du Nouveau Roman Français », in *Études Francophones*, Vol. XVII, N° 1, Printemps 2002.
- Bererhi Afifa, « Rachid Boudjedra », in Bonn Charles, Naget Khadda et Mdarhri-Alaoui Abdallah (sous la direction de), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF/AUPELF, 1996.
- Bonn Charles, « Le retournement de quelques clichés de l'exotisme et le statut du dire littéraire maghrébin chez trois romanciers algériens de langue française : KatebYacine, Mourade Bourboune et Rachid Boudjedra », in *Exotisme et création*, Actes du colloque international, Lyon, 1983, Éditions L'Hermès, novembre 1985.
- Cata Isabelle, « La vie à l'endroit de Rachid Boudjedra : une question de sens ? », in *Études Francophones*, Vol. XVIII, N° 1, Printemps 2003.
- Crouzières-Ingenthron Armelle, « À la recherche de la mémoire et du moi : Le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra », in Gafaïti Hafid (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Crouzières-Ingenthron Armelle, « Rencontre avec Rachid Boudjedra », in *Journal of Maghrebi Studies*, volume 1, n° 2, 1993.

Enckell Pierre, « Le tape-à-l'œil de Rachid Boudjedra », in *Les Nouvelles Littéraires*, 27 septembre 1979.

Gafaïti Hafid, « Autobiographie et histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra », in Gafaïti Hafid (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Gafaïti Hafid, « Les mots », in *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987.

Kheriji Rym, « Renouveau ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra ? *Lecture de Timimoun* », in Bonn Charles (sous la direction de), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Mahfoudh Ahmed, « Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra », in *IBLA*, Tome 59, 1996.

Ouhibi-Ghassoul Bahia Nadia, « L'écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra », in Gafaïti Hafid (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Riad Zohra, « Rachid Boudjedra et Assia Djebar écrivent l'Algérie du temps présent », in *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Rodinis Toso Giuliana, « L'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra comme une double forme de l'exotisme », in *Actes du Colloque International Exotisme et Création*, Lyon, 1983, Editions L'Hermès, novembre 1985.

Salha Habib, « Le lecteur entêté », in Hafid Gafaïti (sous la direction de), *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion II, Lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Thérond Emmanuel, « Tradition et modernité dans *Miette* de Pierre Bergounioux et *Timimoun* de Rachid Boudjedra », in *Algérie Littérature/Action* n° 49-50, Paris, Éditions Marsa, mars-avril 2001.

Toro Alfonso de, « Le Maghreb writes back II : Rachid Boudjedra ou la déconstruction de l'histoire comme corps, désir et textualité », in Toro Alfonso de et Bonn Charles (sous la direction de), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009.

Venner Yann, « L'Histoire dans les histoires. Une lecture de Rachid Boudjedra », in http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_31_17.pdf .

Zorgati Ragnhild Johnsrud, « Rachid Boudjedra : *La prise de Gibraltar* : kaléidoscope et métissage », in *Romansk Forum*, Numéro 20, 2005/1. Version numérique : <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf20/13Zorgati.pdf> .

Sur Sony Labou Tansi :

Bédé Damien, « Le réel et la fiction dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi », in Lezou Gérard et N'da Pierre (sous la direction de), *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Presses Universitaires de Limoges « Collection Francophonies », 2003.

- Chemain Arlette, « Sony Labou Tansi, affabulation, critique et ressourcement », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988.
- Daninos Guy, « L'État honteux de Sony Labou Tansi ou la dénonciation d'une société déshumanisée », in *Le mois en Afrique*, n° 188-189.
- Fonkoua Romuald, « Mal de mots, mots du mal : Sony Labou Tansi et la maladie », in Diop Papa Samba et Garnier Xavier (sous la direction de), *Sony Labou Tansi à l'œuvre : actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Garnier Xavier, « Labou Tansi, Sony. - L'Atelier de Sony Labou Tansi. Édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti. Vol. I. *Correspondance* ; Vol. II. *L'Acte de respirer*, suivi de 930 mots dans un aquarium (poésie) ; vol. III. *Machin la hernie* (roman) », in *Cahiers d'études africaines*, 182, 2006, [En ligne], mis en ligne le 05 juillet 2006. URL : <http://etudesafricaines.revues.org/index6003.html> .
- Garnier Xavier, « Sony Labou Tansi ou les enjeux de l'univers magique », in *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999.
- Kéré Catherine, « L'ironie dans *La vie et demie* », in Lezou Gérard et N'da Pierre (sous la direction de), *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Presses Universitaires de Limoges « Collection Francophonies », 2003.
- Kocani Christian, « Sony Labou Tansi : jusqu'au bout de l'engagement », in Lezou Gérard et N'da Pierre (sous la direction de), *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Presses Universitaires de Limoges « Collection Francophonies », 2003.
- Ndiaye Christiane, « Kourouma et Sony Labou Tansi : le refus du silence », in *Danses de la parole. Études sur les littératures africaine et antillaise*, Paris, Éditions Nouvelles du Sud, 1996.
- Ngal Georges, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », in *Silex*, n° 23, 4^e trimestre, 1982.
- Riesz Janos, « Patrick Grainville, *Les flamboyants* (1976), et Sony Labou Tansi, *La vie et demie* (1979) : Quel rapport entre textes européens et textes africains ? », in Lüsebrink Hans-Jürgen et Städtler Katharina (sous la direction de), *Les littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. États des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen (Germany), Athena-Verlag, 2004.
- Tcheuyap Alexie, « Tropicalité, ironie et subversion : *Les yeux du volcan* de Sony Labou Tansi », in *Revue d'Études Africaines Palabres*, Vol. II, n° 3, juillet 1999
- Wynchank Anny, « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée : l'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », in *Présence francophone*, n°45, 1995.

f. Corpus large : autres œuvres littéraires citées

- Adiaffi Jean-Marie, *La carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.
- Bâ Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

- Balzac Honoré de, *La peau de chagrin*, Paris, 1^{re} édition par "Fourne", 1831.
- Barth John, *L'opéra flottant*, Paris, Gallimard, Traduction de Robillot Henri, 1968 [1956].
- Beaumarchais, *Le barbier de Séville* [théâtre], Paris, Éditions Ruault, 1775.
- Ben Jelloun Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Le Seuil, 2001.
- Ben Jelloun Tahar, *Les yeux baissés*, Paris, Le Seuil, « Points », 1991.
- Ben Jelloun Tahar, *Moha le sage, Moha le fou*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Ben Jelloun Tahar, *La plus haute des solitudes*, Paris, Le Seuil, Coll. « Combats » et « Points », 1977.
- Ben Jelloun Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.
- Bernanos Georges, *Les grands cimetières sous la lune*, Paris, Plon, 1938.
- Beti Mongo, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.
- Beti Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1976.
- Beti Mongo, *Perpétue l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.
- Boni Nazi, *Le crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1962.
- Butor Michel, *La modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.
- Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932.
- Chamoiseau Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.
- Chraïbi Driss, *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975.
- Chraïbi Driss, *Les boucs*, Paris, Gallimard, 1955.
- Chraïbi Driss, *Le passé simple*, Paris, Gallimard, 1954.
- Defoe Daniel, *Le journal de l'année de la peste* [1720], Paris, Aubier, 1943.
- Diabaté Massa Makan, *Le boucher de Kouta*, Paris, Hâtier, 1982.
- Diabaté Massa Makan, *Le coiffeur de Kouta*, Paris, Hâtier, 1980.
- Diabaté Massa Makan, *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hâtier, 1979.
- Dib Mohammed, *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977.
- Dib Mohammed, *Dieu en barbarie*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Dib Mohammed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Dib Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 1962.
- Dib Mohammed, *Le métier à tisser*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Dib Mohammed, *L'incendie*, Paris, Le Seuil, 1954.
- Dib Mohammed, *La grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.
- Dostoïevski Fedor, *Crime et châtiment* [1866], Paris, Gallimard, 1950.
- Doubrovski Serge, *Fils*, Paris Galilée, 1977.
- Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.
- Driss Chraïbi, *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975.

- Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.
- Faik-Nzuji Clémentine, *Le temps des amants*, Kinshasa, Éditions Mandore, 1969.
- Feraoun Mouloud, *La terre et le sang*, Paris, Le Seuil, 1953.
- Flaubert Gustave, *La légende de saint Julien l'hospitalier* [1877], Pléiade, Tome 2, 1952.
- Genet Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.
- Gide André, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1897.
- Giraudoux Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935.
- Guibert Hervé, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1989.
- Hatzfeld Jean, *Dans le nu de la vie. Récits dans les marais rwandais*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Seuil », 2001.
- Hemingway Ernest, *Pour qui sonne le glas*, Paris, Éditions Heineman et Zsolnay, 1951.
- Hemingway Ernest, *L'adieu aux armes*, Paris, Gallimard, 1948.
- Hugo Victor, *La fin de Satan*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, 1969.
- Joyce James, *Ulysses*, traduit par A. Morel, S. Gilbert, V. Larbaud et l'auteur, Paris, Gallimard, 1948.
- Kafka Frantz, *Le procès*, Berlin, Editions Die Scheide, 1925, Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Presses Pocket, 1993.
- Kane Cheikh Amidou, *L' a venture ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- Khatibi Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
- Khaïr-Eddine Mohamed, *Une odeur de mantèque*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Khaïr-Eddine Mohamed, *Agadir*, Paris, Le Seuil, 1967.
- Kourouma Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Le Seuil, 1998.
- Kourouma Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Laâbi Abdellatif, *Le spleen de Casablanca* (poésie), Paris, La Découverte, 1996.
- Laâbi Abdellatif, *Chroniques de la citadelle d'exil ; lettres de prison (1972-1980)*, Paris, Denoël, 1983.
- Laâbi Abdellatif, *Le chemin des ordalies*, Paris, Denoël, 1982.
- Laâbi Abdellatif, *Le règne de barbarie* (poésie), Paris, Le Seuil, 1980.
- Linking Werewere, *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983.
- Lopès Henri, *Tribaliques* (Nouvelles), Yaoundé, Éditions CLE, 1971.
- Lopès Henri, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Ly Ibrahima, *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- Macé Gérard, *Vies antérieures*, Paris, NRF, Gallimard, 1994.
- Malraux André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933.
- Mammeri Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

- Mann Thomas, *La mort à Venise* (1912), trad. par Bertaux F. et Sigwalt C., Paris, Le Livre de Poche n° 1513, 1922.
- Mann Thomas, *La montagne magique* (1924), trad. Par Betz Maurice, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- Manzoni Alessandro, *Les fiancés*, Paris, Garnier Frères, 1870.
- Mauriac François, *Le nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1933.
- Mauriac François, *Le baiser au lépreux*, Paris, Grasset, 1922.
- Milton John, *Paradise lost*, London, Editions J. Faud, C. Ravington, L. Davis, B. Withe and Sons, 9th edition, 1790.
- Mimouni Rachid, *La malédiction*, Paris, Stock, 1993.
- Mimouni Rachid, *Tombéza*, Paris, Stock, 1985.
- Mudimbé Valentin Yves, *Le bel immonde*, Paris, Présence Africaine, 1976.
- N'dao Cheikh Alioune, *L'exil d'Alboury* (théâtre), Éditions P. J. Oswald, 1969.
- Ngal Mbwil a Mang, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Lumumbashi, Éditions Alpha-Oméga, 1975.
- Nokan Charles, *Violent était le vent*, Paris, Présence Africaine, 1966.
- Orsenna Éric, *Madame Bâ*, Paris, Éditions Fayard/ Stock, 2003.
- Orwell Georges, *1984*, Paris, Gallimard, 1950.
- Ouologuem Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Le Seuil, 1968.
- Oyono Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Presse Pocket, 1970.
- Oyono Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, UGE, 1974.
- Ponge Francis, *Rhétorique (1929-1930), Proèmes, Le Parti-pris des choses*, Paris, Gallimard, 1972.
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, 1927.
- Proust Marcel, *Du côté de chez Swann* (1913), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999.
- Racine Jean, *Bérénice* (1670), in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade », 1931.
- Robbe-Grillet Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- Robbe-Grillet Alain, *Typologie d'une cité fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- Rousseau Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire, V^e Promenade, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. I, 1959.
- Sartre Jean-Paul, *Le mur*, Paris, Gallimard coll. « Blanche », 1939, Rééditions coll. « Bibliothèque de philosophie », 1985.
- Sassine William, *Le jeune homme de sable*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- Sembène Ousmane, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Presse Pocket, 1971.
- Sembène Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Nouvelles Éditions Debrasse, 1956.
- Senghor Léopold Sédar, *Hosties noires*, in *Œuvre poétique*, Paris, Le Seuil, 1964.

- Senghor Léopold Sédar, *Chants d'ombres*, Paris, Le Seuil, 1945.
- Simon Claude, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Soljenitsyne Alexandre, *L'archipel du goulag*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Sow Fall Aminata, *La grève des battus*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979.
- Tolstoï Léon, *La guerre et la paix*, [1864-1869], Paris, Nouvelle Revue Française, 1945.
- Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967.
- Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Le Seuil, 1966.
- Kateb Yacine, *Les ancêtres redoublent de férocité* (théâtre), Paris, Le Seuil, 1959.
- Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956.

B. Études sur la littérature et la culture : Maghreb et Afrique noire francophones

a. Ouvrages

- Arnaud Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, vol. 2, Paris, Publisud, 1986.
- Arnaud Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives*, vol. 1, Paris, Publisud, 1983.
- Bâ Amadou Hampâté, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 2000.
- Bencheikh Jamel-Eddine, *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des Idées », 1988.
- Bendahman Hossain, *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb*, Éditions La Pensée Universelle, Paris, 1984.
- Bensmaïa Réda, *Alger, ou la maladie de la mémoire, l'année des passages*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Bidima Jean-Godefroid, *L'art négro-africain*, Paris, Éditions coll. « Que sais-je ? », 1997.
- Bisanswa Justin Kalulu, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Bokiba André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Bonn Charles (sous la direction de), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 2004. Actes du colloque international « Paroles déplacées », École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines, Lyon, 10-13 mars 2003.

- Bonn Charles et Boualit Farida (sous la direction de), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Bonn Charles, Garnier Xavier et Lecarme Jacques (sous la direction de), *Littérature francophone. 1. Le roman*, Paris, Hatier-AUPELF-UREF, 1997.
- Bonn Charles et Rothe Arnold (sous la direction de), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- Bonn Charles et Baumstimler Yves (sous la direction de), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Bonn Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.
- Bonn Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Bourkhis Rhida, *Tahar Ben Jelloun : la poussière d'or et la face masquée*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- Cabou Axel, *Et si l'Afrique refusait le développement ?*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Cendrars Blaise, *Anthologie nègre*, Paris, Buchet/Chastel, 1947.
- Chebel Malek, *Le livre de la séduction suivi de dix aphorismes sur l'amour*, Paris, Payot, 1988.
- Chemain Roger, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974.
- Cornaton Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Coussy Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.
- Dabla Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Dehon Claire, *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, « Critique littéraire », 2002.
- Déjeux Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.
- Déjeux Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Éditions Arcantère, 1993.
- Déjeux Jean, *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Sherbrook, Éditions Naaman, 1977.
- Déjeux Jean, *Littérature maghrébine d'expression française*, Ottawa, Éditions Naaman, 1973.
- Delayre Stéphanie, *Driss Chraïbi, une écriture traverse*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.
- Depestre René, *Le métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.
- Diop Papa Samba et Lüsebrink Hans-Jürgen (études réunies par), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Narr, 2001.

- Douider Samira, *Le roman maghrébin et subsaharien de langue française. Études comparées*, (reprise de sa thèse intitulée *Littératures maghrébines, littératures subsahariennes de langue française : similitudes et contrastes, analyses textuelles*, dirigée par Arlette Chemain, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993), Paris, L'Harmattan, 2007.
- Gafaïti Hafid, *Kateb Yacine : un homme, une œuvre, un pays*, Alger, Éditions Laphomic, 1986.
- Gaillard Chérif Sarra, *Le retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery*, Thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris-Nord Villetaneuse, Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées, octobre 1993.
- Garnier Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999.
- Gassama Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT-Karthala, 1995.
- Gaudin Françoise, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Gauvin Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Gauvin Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- Gontard Marc, *La violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- Jouanny Robert, *Ethiopiennes. Léopold Sédar Senghor*, Paris, Éditions Hatier, 1997.
- Kane Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983.
- Khatibi Abdelkébir, *Par-dessus l'épaule*, Paris, Aubier, 1988.
- Khatibi Abdelkébir, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- Khatibi Abdelkébir, *La blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974.
- Khatibi Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, Rééditions SMER, Rabat, 1979.
- Koné Amadou, *Des textes oraux au roman moderne*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- Kouamé Valérie Martin, *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique Noire). Étude comparée de six romans*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, présentée sous la direction de Jacques Mounier, Université Stendhal Grenoble III, U.F.R. de Lettres Classiques et Modernes, Novembre 1995.
- Laâbi Abdellatif, *La poésie palestinienne contemporaine (anthologie)*, Paris, Éditions Messidor, 1990.
- Lacoste-Dujardin Camille, *Des mères contre des femmes : maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1986.

- Lamouchi Noureddine, *Jean-Paul Sartre et le tiers-monde. Rhétorique d'un discours anticolonialiste*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de Paris VII, 1993.
- Laqabi Saïd, *L'ironie dans le roman maghrébin d'expression française des années 80*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII, 1996.
- Martin-Granel Nicolas, *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Saint-Maur, Éditions SEPIA, 1991.
- Mateso Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T. et Éditions Karthala, 1986.
- Memmi Albert, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Éditions Corrêa, 1957, [Paris, Gallimard, 1985].
- Merad Ghani, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Oswald, 1976.
- Michel-Mansour Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Éditions Publisud, 1994.
- Midiohouan Guy, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Mouralis Bernard, *Littérature et développement*, Paris, Éditions Silex/AOCT, 1984.
- Mouralis Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, Annales de l'Université d'Abidjan, 1969.
- N'Daw Alassane, *La pensée africaine*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1983.
- Nkashama Pius Ngandou, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1997.
- Ricard Alain, *La littérature d'Afrique Noire, des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.
- Ricard Alain, *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique*, Paris, Silex, 1988.
- Ricard Alain, *Littératures d'Afrique noire*, Paris, Karthala et CNRS, 1975.
- Sambou Ephrem, *La satire dans le roman guinéen*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Tcheho Isaac-Célestin, *Les paradigmes de l'écriture de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française des années soixante-dix et quatre-vingt*, Thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris 13, U.F.R des Lettres, des Sciences de l'Homme et des Sociétés, Formation Doctorale, Études Littéraires et Francophones Comparées, février 1999.
- Thomas Louis Vincent et Luneau René, *La terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- Turnbull Colin, *L'Africain désemparé*, Paris, Le Seuil, 1965.

Vircondelet Alain et Stora Benjamin, *Là-bas : Souvenirs d'une Algérie perdue*, Paris, Éditions du Chêne, 1996.

b. Articles

Achour Christiane et Rezzoug Simone, « Introduction à la lecture du littéraire », in *Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.

Aniq-Filali Rabéa, « Ironie et traduction », in Bounfour Abdellah et Regam Abdelhaq (sous la direction de), *Littérature et traduction. Traduire la subjectivité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Batalha Maria Cristina, « Le fantastique et l'enjeu identitaire dans *Les enfants du sabbat* », in Schnabel William (sous la direction de), *Le fantastique francophone, IRIS / Les Cahiers du Gerf*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble 3, Hiver-été 2004, numéro 26.

Bencheikh Jamel-Eddine, « Les contes des mille et une nuits : culture savante et culture de l'imaginaire », in *Cahier d'Études Maghrébines*, Université de Köln, n° 15, 2001.

Biyidi Alexandre (ou Mongo Beti), « L'enfant noir », in *Présence Africaine*, n°16, 1954.

Bonn Charles, « Littérature maghrébine francophone et théorie postcoloniale », in Baduel Pierre Robert (sous la direction de), *Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain*, Paris, Éditions Karthala et IRMC, 2009.

Bonn Charles, « Pour une contestation de la scénographie binaire de la théorie postcoloniale par une prise en compte de l'ambiguïté tragique pour l'approche des littératures francophones du Maghreb », in Colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, http://www.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=214 .

Bonn Charles, « Astres et désastres dans l'émergence et le développement du roman algérien, ou : Nedjma-étoile et le désastre fondateur », in *Ponti/Ponts*, n° 4, 2004, Milan, Casa Editrice Cisalpino- Istituto Editoriale Universitario.

Bonn Charles, « Introduction : Paroles déplacées », in Bonn Charles (sous la direction de), *Migrations des identités et des textes, entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004. Actes du colloque international « Paroles déplacées », École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines, Lyon, 10-13 mars 2003.

Bonn Charles, « Le retour au référent », in *Algérie Littérature/Action* du 7-8 janvier-février, Paris, Éditions Marsa, 1997.

Bonn Charles, « Présentation », in Bonn Charles (sous la coordination de), *Itinéraires et contacts de cultures. Mohammed Dib*, Volume 21-22, 1er et 2ème Semestre 1995, Paris, L'Harmattan.

Bonn Charles, « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française », in Bonn Charles et Baumstimler Yves (sous la direction de), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991.

- Bonn Charles, « Roman national et idéologie en Algérie. Propositions pour une lecture spatiale de l'ambiguïté littéraire », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Aix en Provence, IREMAM, 1984.
- Bonn Charles, « La traversée littéraire, arcane du roman maghrébin », in *Visions du Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud, « Cultures et peuples de la Méditerranée ».
- Boubia Fawzi, « Littérature universelle et altérité », in *Diogène*, Numéro 141, janvier-mars 1988.
- Bousta Rachida, « Inscription du langage du corps à travers les béances d'une écriture », in Bonn Charles et Baumstimler Yves (sous la direction de), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Casanova Pascale, « Littérature secondaire et consécration : Le rôle de Paris », in Zink Michel (sous la direction de), *L'œuvre et son ombre : Que peut la littérature secondaire ?*, Paris, Éditions de Fallois, 2002.
- Chaulet-Achour Christiane, « La violence du « Devoir » d'écriture de Yambo Ouologuem », in Chaulet-Achour Christiane (sous la direction de), *États et effets de la violence*, Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005.
- Chaulet-Achour Christiane et Morsly Dalila, « Plus d'un siècle de rire en Algérie. Essai de panorama », in *2000 ans de rire. Permanence et modernité*. Colloque International GRELIS-LASELDI/CORHUM, Besançon, 29-30 juin et 1^{er} juillet 2000, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.
- Chemain Arlette, « Littérature subsaharienne de langue française », in la revue *Écrire*, numéro spécial, 1990.
- Chikhi Beïda, « Avant-propos : Où apparaît un *fantastico* séduisant et subtil », in Schnabel William (sous la direction de), *Le fantastique francophone, IRIS / Les Cahiers du Gerf*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble 3, Hiver-été 2004, numéro 26.
- Chikhi Beïda, « Les textes maghrébins et « Le gai savoir » », in Bonn Charles et Rothe Arnold (sous la direction de), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- Coquery-Vidrovitch Catherine, « Mbembe, Achille. - De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine. Paris, Karthala, 2000, 293 p., index (« Les Afriques ») », in *Cahiers d'études africaines*, 167, 2002, [En ligne], mis en ligne le 22 juin 2005. URL : <http://etudesafriques.revues.org/index1504.html> . Consulté le 16 septembre 2009.
- Coulibaly Adama, « Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone », in Diaconu Mircéa A. et Steiciuc Elena-Brandusa (sous la direction de), *Méridien critique, Annales de l'Université Stefan Cel Mare*, Série Philologie, B. Littérature, Tome XV, NR. 1, Éditions Université de Suceava, Roumanie, 2009.
- Daoud Mohamed, « Littérature maghrébine et littérature négro-africaine : différence ou indifférence ? », in Ranaivoson Dominique (Textes réunis et présentés par), *Senghor et sa postérité littéraire*, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de Recherches « Écritures », coll. Littérature des mondes contemporains, Série Afriques, 2008.

- Dauge-Roth Alexandre, « Koulsy Lamko et Fanta Régina Nacro ou l'art de faire capoter les silences du sida », in *Études francophones*, Volume 19, n° 1, Printemps 2004, Université de Louisiane Lafayette.
- Derive Jean, « Littérature comparée et littérature d'Afrique », in *CHAM* n° 1, 1988.
- Diané Alioune, « Littérature, société et inflation verbale dans *La plaie* de Malick Fall », in *Revue SudLangues*, n° 1, décembre 2002, Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Cheikh Anta Diop.
- Dieng Bassirou, « La tradition comme support dramatique dans l'œuvre de Sembène Ousmane », in *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, n° 15, 1985.
- Diop Boubacar Boris, « Interview », *Biennale de Dakar*, décembre 1990, cité par Ambourhouet-Bigmann Magloire, « La cafritude, puînée attendue de la négritude », in *Actes du colloque international 1960-2004 : bilan et tendances de la littérature négro-africaine*, Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, Presses Universitaires de Lubumbashi.
- Djebar Assia, « Entretien avec Lise Gauvin », in Gauvin Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- Eboko Fred, « Sida : des initiatives locales sous le désordre mondial », in *Revue Esprit*, n° 317 août-septembre 2005.
- Fayolle Roger, « La sagesse des barbares : enseigner les littératures maghrébines et africaines de langue française », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 160, *La critique littéraire*, décembre-février 2006, pp. 77-82, [n° 96, 1989].
- Garnier Xavier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », in *Notre Librairie, revue des littératures du sud*, n° 148, *Penser la violence*, juillet-septembre 2002.
- Garnier Xavier, « Afrique Noire », in Bonn Charles, Garnier Xavier et Lecarme Jacques (sous la direction de), *Littérature francophone. 1. Le roman*, Paris, Hatier-AUPELF-UREF, 1997.
- Garnier Xavier, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », in *Cahiers d'Études Africaines*, Numéro 140, Volume 35, 1995.
- Gontard Marc, « Désir et subjectivité dans *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar », in *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Gontard Marc, « Les nuits de Strasbourg » ou l'érotique des langues », in Bonn Charles, Rédouane Najib et Bénayoun- Szmidi (sous la direction de), *Algérie : les nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Études littéraires maghrébines », N° 15, 2001.
- Gontard Marc, « Avant-propos. L'étrangeté de l'être », in *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Goytisolo Juan, « Un espace magique de sociabilité. Jemaa-el-fna, patrimoine oral de l'humanité », in *Cahiers d'études maghrébines*, n° 15, Université de Köln, 2001. Paru dans *Le Monde diplomatique*, Édition imprimé, Archives Juin 1997.
- Iblis*, n°1, 1970, Rééditions 2001.

- Jacomard Hélène, « Écrire le sida en Afrique Francophone », in *La revue française*, 12 décembre 2001.
- Kane Mohamadou, « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain », in *Revue de Littérature comparée* n° 3-4, Dakar, 1974.
- Kane Momar Désiré, « Dialectique de la modernité et de l'archaïsme », in *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Khatibi Abdelkébir, « Entretien avec Adil Hajji », in coll., *L'œuvre de Abdelkébir Khatibi*, Rabat, Éditions Marsam, 1997.
- Konaté Yacouba, « Art, philosophie et modernité : l'Afrique en effet », in *Leçon Inaugurale, Rentrée solennelle de la FLASH*, Université d'Abidjan, 22 février 1996.
- Koné Amadou, « L'effet de réel dans les romans de Kourouma », in *Études françaises*, Volume 31, n° 1, 1995. Version numérique de l'article : <http://id.erudit.org/iderudit/035962ar> .
- Koucha Ralima, « Le fantastique francophone et les genres apparentés dans les cultures francophones », in Schnabel William (sous la direction de), *Le fantastique francophone, IRIS/Les Cahiers du Gerf*, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble 3, Hiver-été 2004, numéro 26.
- Laâbi Abdellatif, « L'écriture et le choix des questions », in *Le Maghreb Littéraire*, Volume II, n° 3, 1998.
- Malraux André, « Discours d'ouverture », in *Fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple et pour le peuple, Actes du colloque du Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, 30 mars 1966, Dakar, Sénégal, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andremalraux/discours_politique_culture/discours_dakar.asp .
- Melone Thomas, « La critique littéraire et les problèmes du langage », in *Présence Africaine*, n° 73, 1^{er} trimestre 1970.
- Michel-Mansour Thérèse, « L'enjeu de l'espace dans le roman maghrébin », in *Études Francophones*, Volume XII, n° 1, Printemps 1997.
- Mokeddem Malika, « Entretien avec Melissa Marcus », in *Algérie Littérature/Action* n° 22-23, juin-septembre 1998.
- Mongo-Mboussa Boniface, « Le pleurer-rire des écrivains africains », in *Africultures*, n° 12, novembre 1998.
- Morsely Dalila, « Pantalons, serouels et hidjeb : humour et terrorisme en Algérie », in *Cahiers de recherche de CORHUM-CRIH*, n°3 « Féminin/Masculin – Humour et différence sexuelle », 1995.
- Mouralis Bernard, « Orientalisme et africanisme : réflexions sur deux objets », in Diop Papa Samba et Lüsebrink Hans-Jürgen (études réunies par), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à Janos Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Narr, 2001.
- N'da Pierre, « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », in *Éthiopiennes, Revue Négro-*

- Africaine de Littérature et de Philosophie*, n° 77, *Littérature, philosophie et art*, 2ème semestre 2006, in <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1518> .
- N'dao Cheikh Alioune, « Préface », in *L'exil d'Alboury*, Éditions P. J. Oswald, 1969.
- Ndiaye Christiane, « Une fine légende inscrite dans la poussière : Le déterreur de Khaïr-Eddine », in *Danses de la parole. Études sur les littératures africaine et antillaise*, Paris, Éditions Nouvelles du sud, 1996. Une première version de cette étude a paru dans *Présence Francophone*, numéro 24, 1982.
- Ngalasso Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », in *Notre Librairie, revue des littératures du sud*, n° 148, *Penser la violence*, juillet-septembre 2002. Article en ligne sur le site du Centre d'Études Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines, <http://www.msha.fr/celfa/article/ngalasso01.pdf>.
- Ourari Wafa Bsaïs, « Le corps prétexte, le corps texte et le corps sexe dans l'œuvre de Abdelkébir Khatibi », in Ourari Wafa Bsaïs (textes réunis par), *Subjectivité et corps dans les littératures de langue française*, Publications de L'Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2006.
- Rao Sathya, « Humour et postcolonialisme en francophonie », in Rao Sathya, « Humour et postcolonialisme en francophonie », in www.arabesques-editions.com/revue/francophonie/article043101.html#_edn6 .
- Rey-Mimoso-Ruiz Bernadette, « Tahar Djaout entre rire et conte », in Samrakandi Mohammed Habib (directeur de la rédaction), *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire. La francophonie arabe : Pour une approche de la littérature arabe francophone*, n° 52/ 2005, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail et C.I.A.M.
- Rodegem Francis, « Les wellérismes », in *Cahiers d'Études Littéraires Africaines*, volume XIV, n° 55, 1974.
- Semujanga Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », in *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/009012ar>
- Semujanga Josias, « Écriture romanesque et discours métacritique dans *Giambatista Viko* de Mbwil a Mang Ngäl », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, 1997.
- Senghor Léopold Sédar, « L'esthétique négro-africaine », in *Liberté I*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Tabti-Mohammed Bouba, « Réalisme romanesque des années 80 dans l'espace algérien », in *Algérie Littérature/Action* n° 49-50, mars-avril 2001, Paris, Marsa Éditions.
- Tenkoul Abderrahman, « La poésie marocaine de langue française », in <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/poesimaro.htm> .
- Urbani Bernard, « Le fantastique d'Harrouda », in *Revue Iris*, N° 26, Hiver-été 2004.
- Kateb Yacine « Lettre à Albert Camus », in Corpet Olivier et Dichy Albert (textes réunis et présentés par), *Kateb Yacine, éclats de mémoire*, Paris, IMEC Éditions, 1994.
- Kateb Yacine, « La fusée des « Beni Kawed » », in *Jeune Afrique* n° 206, 15 novembre 1964.

C. Théories et esthétiques de la littérature et du langage

a. Ouvrages

- Adam Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Aristote, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- Auerbach Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. par Cornélium Heim, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1968.
- Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions J. Corti, [1948] 1992.
- Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bachelard Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Traduction d'André Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- Barnabé Jean, Chamoiseau Patrick et Confiant Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1988.
- Barthes Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1984.
- Barthes Roland, Hamon Philippe, Riffaterre Michael, Bersani Leo et Watt Ian (sous la direction de), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Barthes Roland, *Le grain de la voix : Entretiens, 1962-1980*, Paris, Le Seuil, 1981.
- Barthes Roland, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, Rééditions 1972.
- Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Le seuil, 1970.
- Barthes Roland, *Sade, Fourier et Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971.
- Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.
- Barthes Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1954.
- Baudelaire Charles, *Le peintre de la vie moderne* [1863], in *Critique d'art*, Paris, Gallimard [1976], 1992.
- Beaujour Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil, 1980.

- Béguin Michelle, Biet Christian, Gengembre Gérard, Goldzink Jean et Kaddour Hédi, *Anthologie. Textes et parcours en France et en Europe*, Paris, Éditions Belin, 2000.
- Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, in *Œuvres III*, Paris, Éditions Folio-Gallimard, 2000.
- Benjamin Walter, *Illuminations*, London, Fontana Editions, 1973.
- Bergson Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1981.
- Bessière Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974.
- Bessière Jean, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Loverval, Labor, coll. « Liberté j'écris ton nom », 2006.
- Biasi Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2000.
- Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Idées Gallimard, 1959.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Bouchard Gérard, *Littérature et culture nationale du Québec : le clivage culture savante/ culture populaire*, Porto, Maria Bernadette (Org.), *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*, Niteroi, ABECAN/EDUFF, 2000.
- Bouju Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du 20^{ème} siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Bourneuf Roland et Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- Borges Jorge Luis, *La bibliothèque de Babel*, in *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1942].
- Boroni Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Bozzetto Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Université de Provence, 2001.
- Bremond Claude, *La logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.
- Butor Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard Idées, 1969, [1972].
- Butor Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- Caillois Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.
- Calvino Italo, *Défis aux labyrinthes*, Tome 2, Paris, Le Seuil, 2003.
- Calvino Italo, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1989].
- Caraës Marie-Haude et Fernandez Jean, *Tanger, ou la dérive littéraire*, Paris, Publisud, « Espaces méditerranéens », 2002.
- Casanova Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Castex Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951.
- Chamoiseau Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1979.
- Chateau Dominique, *Le bouclier d'Achille, Théories de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- Chevalier Jean-Claude, Blanche-Benveniste Claire, Arrivé Michel et Peytard Jean, *Grammaire du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1964, Rééditions de 1991.
- Chklovski Viktor, *Résurrection du mot* [1913], trad. de Andréi Nakov, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985.
- Chklovski Viktor, *La marche du cheval* [1923], trad. de Michel Pétris, Paris, Champ Libre, 1973.
- Compagnon Antoine, *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Éditions Collège de France/ Fayard, 2007.
- Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Compagnon Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Cros Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Éditions du CERS- Éditions Sociales, 1983.
- Cros Edmond, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Éditions du CERS, 1991.
- Dällenbach Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977.
- Danto Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1981.
- Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Deleuze Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Rhizome, Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- Delourme Chantal, *To the lighthouse, Virginia Woolf, Les arabesques du sens*, Paris, Ellipses, 2001.
- Derrida Jacques, *Rencontres de Rabat : Idiomes, nationalités, déconstructions*, Casablanca, Éditions Toubkal, 1998.
- Derrida Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévi, 1997.
- Derrida Jacques, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1972.
- Derrida Jacques, *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.
- Didier Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1981.
- Eco Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage* [1984], Paris, PUF, 1988.
- Eco Umberto, *De Bibliotheca* [1981], Paris, Éditions L'Échoppe, 1986.
- Eco Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.
- Eco Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1984.

- Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Paris, Grasset, 1985.
- Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Trad. Fr. Le Seuil, « Points », 1965.
- Empson William, *Seven types of ambiguity* [1930], New-York, New Directions, 1955.
- Evrard Frank, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996.
- Felman Shoshana, *Le scandale du corps parlant*, Paris, Le Seuil, 1980.
- Felman Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Forster Edward Morgan, *Aspects of the novel*, New-York, Harcourt, Brace and Company, 1927.
- Friedrich Hugo, *The structure of modern poetry*, Evanston, Northwestern University Press, 1974.
- Friedrich Hugo, *Montaigne*, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1949].
- Fromilhague Catherine et Sancier Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.
- Fumaroli Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard-Folio, 2001.
- Gardies André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- Garnier Xavier et Zoberman Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « L'imaginaire du texte », 2006.
- Gauvin Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Gauvin Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions Boréal, 2000.
- Gauvin Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- Genette Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- Genette Gérard et al., *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986.
- Genette Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983.
- Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Girard René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Glaudes Pierre et Reuter Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je », 1998.
- Gracq Julien, *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

- Green André, *La déliaison*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1971 [1992].
- Greimas Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Habermas Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, trad. par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- Hamon Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, 1998, [1983, coll. « Histoire des idées et critique littéraire »].
- Hamon Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- Hamon Philippe, *L'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Haroche Charles, *Les langages du roman*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1976.
- Ionesco Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- Jakobson Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Flammarion, 1980.
- Jakobson Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977.
- Jakobson Roman, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965.
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Jean Raymond, *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris, Albin Michel, 1965.
- Jouanny Robert, *Singularités francophones : Ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000.
- Jouhaud Christian, *Les pouvoirs de la littérature, Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 2000.
- Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.
- Kafka Franz, *Lettres à Milena*, éd. revue et augmentée, trad. française d'Alexandre Vialatte, Textes complémentaires traduits par Claude David, Paris, Gallimard, 1988.
- Kafka Franz, *Journal, 27 janvier 1922, [1945]*, trad. par Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954.
- Kaprow Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, [1980] 1999.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon (PUL), Lyon, 1977.
- Kristeva Julia, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, 1980.
- Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1974.
- La Mothe Jacques, *L'architexture du rêve. La littérature et les arts dans Matières de rêves de Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Larthomas Pierre, *Le langage dramatique [1972]*, Paris, PUF (réédition), 1980.

- Lejeune Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Le Seuil, 2005.
- Lejeune Philippe, *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980.
- Léonard Albert, *La crise du concept de littérature en France au vingtième siècle*, Paris, José Corti, 1974.
- Lord Michel, *La logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1995.
- Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, (sous la direction de) Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.
- Lukacs Georges, *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.
- Macé Marie-Anne, *Le roman français des années 70*, Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- Madelain Jacques, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, « La Bibliothèque Arabe », 1983.
- Maingueneau Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006.
- Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*[1986], Paris, Dunod, Troisième édition, 1993.
- Maingueneau Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.
- Malczynski Marie-Pierrette, *Entre-Dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- Malraux André, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.
- Malrieu Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- Marc Alain, *Écrire le cri. Sade, Bataille, Maïakovski...*, Paris, Éditions L'Écarlate, 2000.
- Mauriac François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.
- Mellier Denis, *Textes fantômes, Fantastique et autoréférence*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- Meschonnic Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988.
- Meschonnic Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- Meschonnic Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1970.
- Michaux Henri, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1998.
- Michel Natacha, *L'écrivain pensif*, Paris, Verdier, 1998.
- Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- Mitterand Henri, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1967.
- Montandon Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.

- Nancy Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, Éditions William Blake & co. coll. La pharmacie de Platon, 1997.
- Niel André, *L'analyse structurale des textes*, Tours, Maison Mame, 1973.
- Noudelmann François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette-Littérature, 2000.
- Nunez Laurent, *Les écrivains contre l'écriture*, Paris, José Corti, 2006.
- Orace Stéphanie, *Le chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam/New-York, Éditions Rodopi, Coll. « Faux Titre », 2005.
- Paulhan Jean, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.
- Pavel Thomas, *L'univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.
- Pessoa Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, trad. par François Laye, Paris, Éditions Ch. Bourgeois, 1988.
- Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.
- Proust Marcel, *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- Rastier François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. « Langue, Linguistique, Communication », 1989.
- Raymond Gilles, *Le folklore de la peur dans l'œuvre de Claude Seignolle*, Université Libre de Bruxelles, 1974.
- Raymond Jean, *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris, Albin Michel, 1965.
- Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- Ricardou Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Ricardou Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.
- Ricœur Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
- Riffaterre Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Rigolot François, *Poétique et onomastique*, Genève, Librairie Droz, 1977.
- Rivière Jacques, *Nouvelles études*, Paris, Gallimard, 1913.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Rongier Sébastien, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Éditions Klincksieck, 2007.
- Rousset Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
- Samoyault Tiphaine, *La montre cassée*, Paris, Éditions Verdier, 2004.
- Samoyault Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- Sarraute Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

- Sartre Jean-Paul, *L'idiot de la famille. La vie de Gustave Flaubert, de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1972.
- Sartre Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- Sartre Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Schneider Mathieu, *Destins croisés. Du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler Richard Strauss*, Berlin, Éditions Gorz, 2005.
- Sermain Jean Paul, *Don Quichotte Cervantès*, Paris, Ellipses, 1998.
- Spoiden Stéphane, *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Steiner Georges, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.
- Tadié Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- Todorov Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.
- Todorov Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Todorov Tzvetan (sous la direction de), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965.
- Trotsky Léon, *Littérature et révolution*, Traduit du russe par Pierre Franck et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964.
- Valéry Paul, *Œuvres, I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957.
- Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 2ème Édition, 1987.
- Wasserman Earl, *The subtler language*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1968.
- Welleck René et Warren Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Le Seuil, 1971.
- Zima Pierre V., *Critique littéraire et esthétique. Les fondements esthétiques des théories de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Zink Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

b. Articles

- Adam Jean-Michel, « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », in Molinié Georges et Cahné Pierre (sous la direction de), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994.
- Aragon Louis, « Préface » (réimpression de la version de 1965), in *Les voyageurs de l'impériale* [1947], Paris, Gallimard, coll. Folio n° 120, Gallimard, 1972.
- Aragon Louis, « Introduction à 1930 », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

- Barthes Roland, « Critique et vérité » [1966], in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Le Seuil, 2002.
- Barthes Roland, « La mythologie aujourd'hui », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Points/Seuil, 1993.
- Barthes Roland, « La rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris, 1982.
- Barthes Roland, « Proust et les noms », in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972.
- Barthes Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, Volume 11, *Recherches Sémiologiques : le vraisemblable*, 1968.
- Barthes Roland, « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.
- Baudrillard Jean, « Modernité », in *L'Encyclopedia Universalis*, Tome XV, 1992.
- Bellemin-Noël Jean, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », in *Littérature*, n° 8, décembre 1972.
- Bem Jeanne, « Le juif et l'homosexuel dans *A la recherche du temps perdu* », in *Littérature*, n° 37, février 1980.
- Benjamin Walter, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- Benrekassa Georges, « Lexique médicale, vocabulaire dramatique, métaphore politique: la notion de crise au XVIII^e siècle en France », in Kristeva Julia (sous la direction de), *Dire la crise/Penser la crise*, Revue *Textuel*, Université de Paris 7, N° 19, 1987.
- Bergé-Joonekindt Aline, « Sujets fous, mondes flottants. Poétique de la dérive chez François Bon », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline et Dambre Marc (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Bessière Jean, « Chronologie, écriture muette. Écriture, Récit, Métaphore », in *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, Éditeur, 1990.
- Blanckeman Bruno, « Mourir en direct : le cas d'Hervé Guibert », in Dornier Carole et Dulong Renaud (sous la direction de), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- Blanckeman Bruno, « Mourir au texte: Sur quelques récits d'Hervé Guibert », in Bouloumié Arlette (sous la direction de), *Écriture et Maladie, « du bon usage des maladies »*, Paris, Éditions Imago, 2003.
- Bouce P.-G., « Les procédés du comique dans *Humphrey Clinker* », in *Actes du Congrès de Lille*, 27-29 mai 1965, Paris, Éditions Études du Plan, 1966.
- Brillant-Rannou Nathalie, « L'expérience littéraire : création, lecture et transmission ?, in *Skholê*, hors-série.
- Brodsky Iossip, « Discours de Stockholm », in *Libération* du 9 février 1987.

- Butor Michel, « La réalité est en partie virtuelle ». Entretien avec Bernard Valette (2003), in Allemand Roger-Michel et Milat Christian (sous la direction de), *Le « Nouveau Roman » en questions 5. « Une « Nouvelle Autobiographie » ? »*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes/L'Icosatèque 20 », 2004.
- Calle-Gruber Mireille, « Les arbres dans la littérature. Nouveau roman et réflexivité de la critique de la représentation à une poétique du méta », in Bessière Jean et Schmeling Manfred (sous la direction de), *Littérature, modernité et réflexivité. Conférence du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Castel Pierre-Henri, « Écrire avec les ressources mêmes de l'angoisse : note sur Kafka », in *Savoirs et clinique*, n° 6, *Transferts littéraires*, Paris, Érès, 2005.
- Chatard Virginie, « La maladie régénératrice dans l'œuvre romanesque d'Yves Beauchemin », in *French XX*, vol. XI, n°4, 1999.
- Chklovski Victor, « L'art comme procédé » (1917), in Todorov Tzvetan (sous la direction de), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965.
- Clément Jean, « Fiction interactive et modernité », in <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html> ou *Littérature*, n° 96, décembre 1994, Larousse.
- Corblin François, « Les désignateurs dans le roman », in *Poétique*, n° 54, 1983.
- Darrieussecq Marie, « La notion de leurre chez Hervé Guibert : décryptage d'un roman-leurre, *L'incognito* », *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1995.
- Debaise Didier, « Le langage de l'individuation », in *Revue Multitudes, Majeure : Politiques de l'individuation. Penser avec Simondon*, n° 18, automne 2004, <http://www.multitudes.samizdat.net/Le-langage-de-l-individuation> .
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, « Rhizome », in *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida Jacques, « Les greffes, retour au surjet », in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Derrida Jacques, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Douzou Catherine, « Enquête d'Histoire (s), en quête de soi : Modiano, Del Castillo et Daeninckx », in Dambre Marc (sous la direction de), *Vers une cartographie du roman français contemporain, Cahier du CERACC*, n° 1, mai 2002.
- Eichenbaum Boris, « La théorie de la « méthode formelle » » (1925), in Todorov Tzvetan (sous la direction de), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1966.
- Ernst Gilles, « Sida, peste fin de siècle. Remarques sur quelques récits de 1987 à 1994 », in *Les grandes peurs. Travaux de littérature*, 16, 2003.
- Escola Marc, « Le lieu de naissance », in <http://www.fabula.org/revue/cr/1.php>.
- Éthier-Blais Jean, « Mimésis : réalisme et transcendance », in *Études Françaises*, vol. 6, n° 1, 1970. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/036428ar> .

- Étiemble René, « Faut-il revisiter la notion de *Weltliteratur* ? », in *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975.
- Figueiredo Euridice, « L'humour rabelaisien de Patrick Chamoiseau et Mario Andrade », in Kwaterko Jozef (sous la direction de), *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Fleury Cynthia, « La gloire du roseau pensant : l'imagination comme autrement dit », in *Métaphysique de l'imagination*, Paris, Éditions D'Écarts, 2000.
- Foucault Michel, « La bibliothèque fantastique », in Coll., *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, 1983.
- Fuentes Carlos, « Littérature d'urgence », in *Le Magazine Littéraire* n° 151-152, 1979.
- Garnier Xavier, « Conditions d'une « critique mondiale » », in Pradeau Christophe et Samoyault Tiphaine (sous la direction de), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005.
- Gauvin Lise, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », in Albert Christiane (sous la direction de), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- Gauvin Lise, « L'inouï universel, Jean Pierre Verheggen », in *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- Gay-Crosier Raymond, « Personnage et pronom personnel dans *La modification* de Butor. Essai sur les modalités de la perspective », in Naaman Antoine et Painchaud Louis (textes réunis et présentés par), *Le roman contemporain d'expression française*, Sherbrooke, Faculté des Arts, 1971.
- Gelas Bruno, « La fiction manipulatrice », in *Linguistique et sémiologie. L'Argumentation*, n° 10, Presses Universitaires de Lyon (PUL), 1981.
- Gensane Bernard, « Espace-temps et langage dans *1984* », in Verley Claudine (textes réunis et présentés par), *Espaces du texte*, La licorne U. F. R Langues et Littératures de l'Université de Poitiers, 1994.
- Gilli Yves, « Sur le concept de « compétence de communication » », in Alhinc Jean (sous la direction de), *Recherches en linguistique étrangère*, vol. 10, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1985.
- Goetschel Jacques, « De Nietzsche à Flaubert : sous couvert d'impersonnalité. Écrire en s'effaçant ou le saltimbanque de la lettre », in *Revue Flaubert*, n°7, 2007.
- Green André, « La déliaison », in *Littérature*, n° 3, 1991.
- Greimas Algirdas Julien, « Les actants, les acteurs et les figures », in *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1983.
- Greimas Algirdas Julien, « La structure des actants du récit », in *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Gueunier Nicole, « La pertinence de la notion d'écart en stylistique », in *Langue française*, vol. 3, n° 3, 1969.
- Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Genette Gérard et Todorov Tzvetan (sous la direction de), *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, « Points », 1988.

- Hamon Philippe, « Note sur la notion de norme et de lisibilité en stylistique », in *Littérature*, n° 14.
- Hamon Philippe, « Un discours contraint », in Barthes Roland, Hamon Philippe, Riffaterre Michael, Bersani Leo et Watt Ian (sous la direction de), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Hill Brian, « Fiction et jeu : ensemble contre (ou avec ?) la réalité », in *Journée d'études « Le concept de fiction, rupture épistémologique »*, Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL), Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 15 juin 2007.
- Hillen Sabine, « Remarques mêlées sur *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud et *Vies minuscules* de Pierre Michon », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline et Dambre Marc (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Jauss Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in Genette Gérard et al., *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986.
- Jauss Hans Robert, « La « modernité » dans la tradition littéraire », in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Jouve Dominique, « MODERNITÉ/Modernity; Modernness », in http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/MODERNITModernityModernness_n.html
- Kauffman Judith, « Humour et marginalité(s) : un mariage de déraison ? », in *Humoresques*, n°19, janvier 2004.
- Kilito Abdelfattah, « De l'espace de la séance à l'espace du roman », in Hallaq Boutros, Ostle Robin et Wild Stefan (sous la direction de), *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Kristeva Julia, « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), in *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.
- Kristeva Julia, « Une poétique ruinée » (préface), in Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Larochelle Marie-Hélène (sous la direction de), « Introduction », in *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval (PUL), 2007.
- Lecarme Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline et Dambre Marc (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Le Guern Michel, « Métaphore et Argumentation », in *Linguistique et sémiologie. L'Argumentation*, n° 4, Presses Universitaires de Lyon (PUL), 1981.
- Leiris Michel, « De la littérature considérée comme tauromachie », in *L'âge d'homme* [1939], Paris, Gallimard, Rééditions 1946.
- Lorrain Jean, « Les trous du masque », in *La grande anthologie fantastique*, vol. 1, Éditions Omnibus, 1996.

- Lotman Youri, « La sémiotique », ch. 8-13, in *L'univers de l'esprit*, Moscou, Éditions Université de Tartu, 1966, trad. Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1999.
- Lyotard Jean-François, « Malraux et sa légende », in *Le magazine littéraire*, n° 347, août 1996.
- Martin Jean-Pierre, « La littérature nous dirait-elle quelque chose plutôt que rien ? », in *Les Temps Modernes*, n° 655, sept.-oct. 2009.
- Meschonnic Henri, « Pour la poétique », in *Langue française*, n° 1, vol. 3, 1969.
- Michaud Ginette, « « Un acte d'hospitalité ne peut être que poétique ». Seuils et délimitations de l'hospitalité derridienne », in Gauvin Lise, L'Hérault Pierre et Montandon Alain (textes réunis par), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, coll. « Littératures ».
- Michel Natacha, in Henric Jacques (interview par), « Natacha Michel, le roman essentiel », *Art press*, n°236, juin 1998. Interview en ligne sur le site : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-ecrivainpensif.html.#top> .
- Mitterand Henri, « Chronotopes romanesques : *Germinal* », in *Poétique*, n° 81, Février 1990.
- Molino Jean, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit. », in *Europe*, n° 611, mars 1980.
- Nadeau Alain, « Pour un nouvel imaginaire », in *L'Infini : Où en est la littérature ?*, n° 19, sept. 1987.
- Nevert Michèle, « « Ma prison est une répétition » : l'enfermement du psychotique dans son langage et la libération de Dominique Charmelot », in *L'Esprit créateur (Récit et enfermement/Narrative and Confinement)*, vol. XXXVIII, n° 3, 1998.
- Nojgaard Morten, « La moralisation de la fable d'Ésope à Romulus », in *La fable* (huit exposés préparés par Fr. R. Adrados et présidés par Olivier Reverdin), Éditions Vandœuvres, Genève, 1983.
- Pageaux Daniel-Henri, « La péninsule Ibérique et l'Europe », in Didier Béatrice (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.
- Pageaux Daniel-Henri, « Garcia Marquez en Français : de la traduction au modèle », in *Lendemain*, n° 27, Berlin, 1982.
- Peters Hugues, « « De part en part, mordent les vers de maladies ». Analyse métrique d'un poème de Verhaeren », in *Études Francophones*, Volume XII, n° 2 Automne 1997, Université de Louisiane Lafayette.
- Petit Jacques, « Images et structures dans *Les grands cimetières sous la lune* », in *Études bernanosiennes*, n° 13, 1972.
- Polianski V., « À propos d'Eikhenbaum », in Conio Gérard (traduction, commentaires et préface de), *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme* [1924], Paris, Éditions L'Âge D'Homme, coll. « Classiques Slaves », 1975.
- Pracontal Michel de, « La peste rose du Sida », in *Magazine littéraire, Idéologies, le grand chambardement* n° 239-240, mars 1987.
- Queffélec Lise, « Personnage et héros », in Glaudes Pierre et Reuter Yves (sous la direction de), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM), 1991.

- Riffaterre Michael, « L'illusion référentielle », in Barthes Roland, Hamon Philippe, Riffaterre Michael, Bersani Leo et Watt Ian (sous la direction de), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Riffaterre Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature, Intertextualités médiévales*, n° 41, février 1981.
- Rivière Jacques, « La crise du concept de littérature », in *Nouvelle Revue Française*, février 1924.
- Robbe-Grillet Alain, « La littérature poursuivie par la politique », in *L'Express*, 19 septembre 1963.
- Roche Anne « Les années trente. Le formalisme », in Delfau Gérard et Roche Anne, *Histoire, Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Le Seuil, 1977.
- Rosolato Guy, « L'oscillation métaphoro-métonymique », in *Topique*, n°13.
- Rousset Jean, « Les réalités formelles de l'œuvre », Poulet Georges (sous la direction de), *Chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions (« 10/18 »), 1968.
- Samoyault Tiphaine, « Avant-propos », in *Littérature*, n° 151, 3/2008, pp. 3-4. Version numérique : www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page3.htm . DOI : 10.3917/litt.151.0003.
- Sarkonak Ralph, « Hervé Guibert : vice de formes », in Boulé Jean-pierre (textes réunis et édités par), *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1995.
- Sartre Jean-Paul, « Monsieur François Mauriac et la liberté », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- Schmeling Manfred, « De la lecture au voyage : parcours mis en abyme », Bessière Jean et Schmeling Manfred (sous la direction de), *Littérature, modernité et réflexivité. Conférence du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Smadja Robert, « Faulkner, *Absalon, Absalon!* et Richard Millet, *L'amour des Trois sœurs Piale* », in Engélibert Jean-Paul et Tran-Gervat Yen-Mai (textes réunis par), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.
- Sorin Noëlle, « De la lisibilité linguistique à une lisibilité sémiotique », in *Revue québécoise de linguistique*, vol. 25, n° 1, 1996. Version numérique de l'article : <http://id.erudit.org/iderudit/603127ar>
- Starobinski Jean, « Préface », in Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- Tchougounnikov Sergueï, « Le formalisme russe : entre pensée organique allemande et premier structuralisme », in *Protée*, vol. 31, n° 2, 2003. Version numérique de l'article : <http://id.erudit.org/erudit/008757ar>
- Todorov Tzvetan, « De l'ambiguïté narrative », in Pouillon Jean et Maranda Pierre (sous la direction de), *Échanges et communications. Mélanges offerts à Lévi-Strauss à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, Mouton, 1970.

Vadé Yves, « Présentation », in Vadé Yves (Textes réunis et présentés par), *Ce que modernité veut dire (I)*, in *Modernités 5*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

Valverde Monclar, « La réception médiatique comme expérience esthétique », in *Sociétés*, n° 74 –2001/4.

Zeraffa Michel, « Signe, image, fiction », in *Revue d'esthétique*, Paris, n° 2, 1981.

D. Études sur la postmodernité

a. Ouvrages

Amey Claude et Olive Jean-Paul (sous la direction de), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Arnaud Pierre (sous la direction de), *Regards sur la critique littéraire moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Sillages critiques », 1996.

Aschcroft Bill, Griffiths Gareth and Tiffin Helen, *The Empire Writes Back : Theory and Practise in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989.

Augé Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

Barbosa Joao Alexandre, *Les illusions de la modernité*, Sao Paulo, Éditions Perspectiva, 1986.

Blanckeman Bruno, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.

Blanckeman Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2000.

Boisvert Yves (sous la direction de), *Postmodernité et sciences humaines : une notion pour comprendre notre temps*, Montréal, Liber, 1998.

Boisvert Yves, *Le monde postmoderne : analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Boisvert Yves, *Le postmodernisme*, Québec, Boréal, 1995.

Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Salgas Jean-Pierre et Viart Dominique (sous la direction de), *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002.

Brix Michel, *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Namur (Belgique), Société des Études Classiques, 1999.

Dambre Marc (sous la direction de), *Vers une cartographie du roman français contemporain*, *Cahier du CERACC*, n° 1, mai 2002.

Dytrt Petr, *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno, Masarykova Univerzita, 2007.

- Genon Arnaud, *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Gontard Marc, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, [en ligne], Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société, <URL: <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/96/66/PDF>>
- Guibet-Lafaye Caroline, *Esthétiques de la postmodernité*, in <http://www.nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl/art.pdf> .
- Guignery Vanessa, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.
- Hussein Mahmoud (pseudonyme commun d'Elnadi Bahgat et Rifaat Adel), *Versant sud de la liberté. Essai sur l'émergence de l'individu dans le tiers monde*, Paris, La Découverte, 1989.
- Husti-Laboye Carmen, *L'individu dans la littérature africaine contemporaine. L'ontologie faible de la postmodernité*, Thèse de Doctorat, [sous la direction de] Beniamino Michel, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Limoges, France, 2007.
- Jameson Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso [Duke University Press], 1991.
- Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- Lüsebrink Hans-Jürgen et Städtler Katharina (sous la direction de), *Les littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. États des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen (Germany), Athena-Verlag, 2004.
- Lyotard Jean- François, *La confession d'Augustin*, Paris, Éditions Galilée, 1998.
- Lyotard Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- Lyotard Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
- Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Lyotard Jean-François et Thébaud Jean-Loup, *Au juste*, Paris, Christian Bourgeois, 1979.
- Lyotard Jean-François, *Rudiments païens*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1977.
- Mac Hale Brian, *Postmodernist Fiction*, New-York and London, Routledge, 1987.
- Maffesoli Michel, *Après la modernité ? La logique de la domination, La violence totalitaire, La conquête du présent*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Maffesoli Michel, *La part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion, 2002.
- Maffesoli Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, Table Ronde, 2000.
- Mattéi Jean-François, *La crise du sens*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2006.

- Merquior José Guilherme, *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-structuralist thought*, London-New York, Verso, 1986.
- Meschonnic Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Éditions Klincksieck, 2009.
- Meschonnic Henri et Hasumi Shiguehiko (sous la direction), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 2002.
- Meuret Isabelle, *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Milot Pierre, *Pourquoi je n'écris pas d'essais postmodernes*, Montréal, Liber, 1994.
- Olsen Lance, *Ellipse of uncertainty : an introduction to postmodern fantasy*, New-York, Greenwood Press, 1987.
- Paterson Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Presses Universitaires d'Ottawa, 1993.
- Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- Rancière Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.
- Roberts Adam, *Fredric Jameson*, Routledge, Londres, 2000.
- Roche Anne (sous la direction de), *Le dit masqué. Imaginaire et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Said Edward B, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), préface de Tzvetan Todorov, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 1980.
- Scarpetta Guy, *L'impureté*, Paris, Figures Grasset, 1985.
- Taylor Charles, *Le malaise de la modernité*, Traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Éditions du Cerf, 2002.
- Taylor Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1992.
- Toynbee Arnold, *A Study of History*, Oxford University Press, 1960.
- Touraine Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Éditions Fayard, 1992.
- Touret Michèle et Dugast-Portes Francine (sous la direction de), *Le temps des lettres : « quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « interférences », 2001.
- Tyras Georges (textes réunis par), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du Colloque international, Grenoble, 16-18 mars 1995, Grenoble, CERHIUS, Université Stendhal, 1996.
- Vattimo Gianni, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Le Seuil, 1987.
- Vercier Bruno et Viart Dominique, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2008.

b. Articles

- Afonso Maria Fernanda, « Parcours et discours féminins mozambicains : la subversion de la subalternité dans le récit de Paulina Chiziane », in <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/afonso.pdf> .

- Alpozzo Marc, « Diagnostic d'une crise », in *Le Magazine des Livres*, n° 5, juil.-août 2007.
- Amar Ruth, « Harrouda : le postmodernisme de Tahar Ben Jelloun », in *Nouvelles Études Africaines*, Volume 17, Numéro 1, 2002. Version numérique : <http://www.limag.refer.org/Textes/Amar/BenJelloun.PDF> .
- Astic Guy, « Crises du roman depuis les années 1980. Pour en finir avec la nécro(idéo)logie du genre », in Roche Anne (sous la direction de), *Le dit masqué. Imaginaire et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Badir Sémir, « Histoire littéraire et postmodernité », in *Écritures contemporaines*, n° 2, Paris-Caen, Minard, 1999.
- Barth John, « The Literature of Replenishment », in *The Atlantic*, Boston, janvier 1980. Texte traduit par Liebow C. et Puech J. B., « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », in *Poétique*, n° 48, 1981.
- Barth John, « The Literature of Exhaustion », in *The Atlantic*, Boston, août 1967.
- Benoit-Dusauroy Annick et Fontaine Guy (sous la direction de), « Tendances et figures contemporaines », in *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, Éditions De Boeck et Larcier s.a, 2007.
- Bertho Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », in Ammouche-Kremers Michèle et Hillenaar Henk (sous la direction de), *Jeunes auteurs de Minuit, CRIN*, n° 27, Amsterdam-Atlanta, 1994.
- Bertho Sophie, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature*, n° 92, déc. 1993.
- Bertho Sophie, « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, juil-oct. 1991.
- Besson Anne, « Introduction », in Bessière Jean et Schmeling Manfred (sous la direction de), *Littérature, modernité et réflexivité. Conférence du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Blake Harry, « Le post-modernisme américain », in *Tel Quel*, n° 71-73, 1977.
- Blanckeman Bruno, « Une écriture intraitable », in Pautrot Jean-Louis et Allègre Christian (sous la direction de), *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable, Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 24. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/008806ar> .
- Boisvert Yves, « L'analyse postmoderniste au-delà de l'esthétisme discursif », in Boisvert Yves (sous la direction de), *Postmodernité et sciences humaines : une notion pour comprendre notre temps*, Montréal, Liber, 1998.
- Brito Amélie, « Quand je est mis en jeu : (auto) biographique et postmodernité », in *Enjeux et mises en jeu : biographique et postmodernité*, Colloque du 12-13 mai 2004, Université du Québec à Montréal.
- Cascardi Anthony J., « Les possibilités du postmodernisme », in *Subjectivité et modernité*, [Cambridge University Press, 1992], trad. de l'américain par Philippe de Brabanter, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

- Chaillou Michel, « L'extrême contemporain, journal d'une idée », in *Po&sie*, n° 41, *L'extrême contemporain*, Paris, Éditions Belin, 1987.
- Chénétier Marc, « Est-il nécessaire d'« expliquer le postmodern(isme) aux enfants » ? », in *Études littéraires*, Québec, Presses de l'université de Laval, vol. 27, n° 1, été 1994.
- Cousseau Anne, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in Dambre Marc (sous la direction de), *Vers une cartographie du roman français contemporain*, *Cahier du CERACC*, n° 1, mai 2002. Version numérique : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers1_notes1.htm .
- Couturier Yves et Carrier Sébastien, « Le postmoderne, tache aveugle de la postmodernité ? Ou l'énonciation épistémique d'un méta-discours performatif libéral », in *Esprit critique*, Automne 2003, vol. 05, n° 04, article consulté sur internet : <http://www.espritcritique.fr> .
- Dessons Gérard, « Penser l'art après l'esthétique », in Meschonnic Henri et Hasumi Shiguehiko (sous la direction de), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Éditions Mouton et Larose, 2002.
- Douzou Catherine, « Enquête d'Histoire (s), en quête de soi : Modiano, Del Castillo et Daeninckx », in *Vers une cartographie du roman français contemporain*, in *Cahier du CERACC*, n° 1, mai 2002. Version numérique : http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/roman_cahiers1.html#.douzou .
- Federman Raymond, « Surfiction : Manifeste postmoderne. Problèmes de lecture et d'écriture », in *Surfiction*, [State University of New-York Press, 1993], trad. par Nicole Mallet, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2006.
- Fortin Nicole, « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », in *Tangence*, n° 51, mai 1996. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/025902ar> .
- Galays François, « Modernité/Postmodernité : Problème taxinomique ? Combat de légitimité ? Crise de culture ? », in *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989.
- Gontard Marc, « Écritures du discontinu en contexte postmoderne. Collages et fragments chez Michel Butor et Georges Perros », in *Annales de l'Université de Craïova, Langues et littératures romanes*, AN XI, Nr, 1, 2007.
- Gontard Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », in Touret Michèle et Dugast-Portes Francine (sous la direction de), *Le temps des lettres : « quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « interférences », 2001.
- Gontard Marc, « Postmodernisme et littérature », in Gontard Marc (sous la direction de), *Œuvres et Critiques, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, XXIII, 1, « Le postmodernisme en France », Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 36
- Grossman Simone, « Postmodernisme dans le fantastique québécois », in *Quebec Studies*. FindArticles.com. 27 Aug, 2009. http://findarticles.com/p/articles/mi_7023/is_30/ai_n28817937/

- Guibet-Lafaye Caroline, « Arts postmodernes, philosophie du langage et phénoménologie », in *Studia Phenomenologica*, Bucarest (Roumanie), VI (2006).
- Habermas Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », in *Critique*, n° 413, oct. 1981.
- Hidetaka Ishida, « Comment penser ensemble la modernité aujourd'hui ? De la désorientation moderne », in Meschonnic Henri et Hasumi Shiguehiko (sous la direction), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Éditions Mouton de Larose, 2002.
- Husti Laboye Carmen, « Écriture et déchirement. L'individu postmoderne dans *Hermina* de Sami Tchak », in Bengoéchéa Manuel, Chaume Delphine, Riffard Claire et Spiropoulou Katerina (sous la direction de), *Discours et écritures dans les sociétés en mutation, Itinéraires et contacts de cultures*, Volume 39, Université Paris 13, L'Harmattan, 2007.
- Hutcheon Linda, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », in *Entretien avec Anne-Claire Le Reste*, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>.
- Kibedi Varga Aaron, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, fév. 1990.
- Kibedi Varga Aaron, « Récit et postmodernité », in Kibedi Varga Aaron (sous la direction de), *Littérature et postmodernité*, Amsterdam, CRIN, n° 14, 1986.
- Kom Ambroise, « Culture africaine et enjeux du postmodernisme », in *LittéRéalité*, Volume 9, Numéro 2, 1997.
- Lüsebrink Hans-Jürgen, « Introduction », in Lüsebrink Hans-Jürgen et Städtler Katharina (sous la direction de), *Les littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. États des lieux et perspectives de la recherche*, Oberhausen (Germany), Athena-Verlag, 2004.
- Lüsebrink Hans-Jürgen, « La perception de l'Autre : jalons pour une critique littéraire interculturelle », in *Tangence*, n° 51, 1996, pp. 62-64. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/025904ar>
- Lyotard Jean-François, « Réécrire la modernité », in *Les cahiers de philosophie*, n° 5, 1988.
- Lyotard Jean-François, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », in *Critique*, n° 418, 1982.
- Maffesoli Michel, « Introduction » à *La conquête du présent*, in *Après la modernité ? La logique de la domination, La violence totalitaire, La conquête du présent*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Maffesoli Michel, « La fantastique quotidienne. La fiction de la réalité », in *La conquête du présent*, in *Après la modernité ? La logique de la domination, La violence totalitaire, La conquête du présent*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Maffesoli Michel, « La répétition et le tragique. », in *La conquête du présent*, in *Après la modernité ? La logique de la domination, La violence totalitaire, La conquête du présent*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- Maffesoli Michel, « L'art de la répétition », in *Le rythme de la vie. Variations sur les sensibilités postmodernes*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 2004.

- Maffesoli Michel, « Du bon usage de la violence », in *Sphera Publica*, Publication annuelle, n° 003, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2003, Murcia, España.
- Martuccelli Danilo, « Une cartographie de la postmodernité », in *Controverses*, n° 3, Octobre 2006, *L'identité nationale face au postmodernisme*, Paris, Éditions Éclat.
- Mattéi Jean-François, « Penser la crise », conférence donnée à l'occasion de la 6ème édition des « Rencontres de Sophie », Nantes, fév. 2006, cité par Caboche Pauline, « La crise. Une conférence dédiée à la crise moderne. », in <http://www.fragil.org/focus/293> .
- Maumigny-Garban (de) Bénédicte, « Le postmodernisme et l'explosion (auto) biographique », in *Enjeux et mises en jeu : biographique et postmodernité*, Colloque du 12-13 mai 2004, Université du Québec à Montréal.
- Milcent Sophie, « Le personnage fantastique féminin : survivance postmoderne d'un stéréotype. Une lecture d'Héloïse d'Anne Hébert », in <https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca> .
- Nadeau Alain, « Roman français contemporain : une crise exemplaire », in coll. *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires étrangères, 1997.
- Nancy Jean-Luc, « Dies illa. D'une fin à l'infini, ou de la création », in Lyotard Dolorès, Milner Jean-Claude et Sfez Gérald (sous la direction de), *Jean-François Lyotard. L'exercice du différend*, Paris, PUF, 2001.
- Perron Dominique, « Postmodernismes et moralités postmodernes », in <http://www.ualberta.ca/~di/csh/csh10/Perron.html> .
- Raulet Gérard, « La postmodernité, vingt ans après. Du mythe à la réalité. », in *Revue La pensée, Crise du postmodernisme*, n° 349, janvier-mars 2007.
- Redonnet Marie, « Pour une relance de la question de la modernité », in *Les Lettres Françaises*, n° 5, janv. 1991.
- Riou Daniel, « De la modernité », in Gontard Marc (sous la direction de), *Œuvres et Critiques, « Le postmodernisme en France »*, in *Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, XXIII, 1, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.
- Rorty Richard, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », in *Critique*, n° 442, 1984.
- Saad Gabriel, « Modalités de production dans le texte contemporain », in *Actes du Colloque international sur le roman contemporain* (Pau, mars 1978), *Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, n° 11.
- S C, « Le postmodernisme », in <http://lunch.free.fr/postmodernisme.htm>
- Spivak Gayatri Cavort, « Can the Subaltern Speak ? », in Ashcroft Bill, Griffiths Gareth and Tiffin Helen, *The post-colonial Studies Reader*, London and New-York, Routledge, 1995.
- Tenaguillo y Cortàzar Amancio, « Dispositifs de réflexions postmodernes : l'écriture et le visible dans *Lac* de Jean Echenoz », in <http://www.marincazaou.fr/cont/echenoz/echenoz.html> .
- Toro Alfonso de, « La nouvelle autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* et Doubrovski, *Le*

livre brisé », in Toro Alfonso et Gronemann Claudia (Hrsg.), *Autobiographie revisited : Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen and lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2004.

Vautier Marie, « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la « marge » », in *Études littéraires*, Volume 27, n° 1, 1994. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/501067ar> .

Viart Dominique, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain », in Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Salgas Jean-Pierre et Viart Dominique (sous la direction de), *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002.

Viart Dominique, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Touret Michèle et Dugast-Portes Francine (sous la direction de), *Le temps des lettres : « quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « interférences », 2001.

Viart Dominique, « Le récit « postmoderne » », in Baert Frank et Viart Dominique (sous la direction de), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Presses Universitaires de Louvain (Belgique), 1993.

Westphal Bertrand, « POSTMODERNISME/ Postmodernism », in http://www.flsh.unilim.fr/ditl/fahey/POSTMODERNISMEPostmodernism_n.htm .

E. Histoire, Anthropologie, sociologie, philosophie...

a. Ouvrages

Adorno Théodor W., *Prismes. Critique de la culture et société* (1955), trad. par G. et R. Rochlitz, Paris, Éditions Payot, 1986.

Agacinski Sylviane, *Le passeur de temps, modernité et nostalgie*, Paris, Le Seuil, 2000.

Anderson Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996 [1983].

Bataille Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

Baudrillard Jean, *L'échange impossible*, Paris, Galilée, 1999.

Baudrillard Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Livre de poche, Biblio-essais, 1983.

Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974.

Beck Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 1986, [Réédition Flammarion, coll. « Champs », 2001].

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

- Castoriadis Cornelius, *La montée de l'insignifiance*, Paris, Le Seuil, 1996.
- Certeau de Michel, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard (1980), coll. « Folio », 1990.
- Certeau Michel de, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.
- Derrida Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1960.
- Éliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- Fanon Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1981.
- Fanon Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952.
- Ferro Marc, *Le ressentiment dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire », 2007.
- Ferro Marc, *Des grandes invasions à l'an mille*, Paris, Plon, 2007.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1975.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- Freud Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.
- Kofman Sarah, *L'énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980.
- Lacan Jacques, *Écrits I*, Paris, Le Seuil, Collection « Points », 1966.
- Lestel Dominique, *L'animalité. Essai sur le statut de l'humain*, Paris, Hatier, 1996.
- Lévinas Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme* (1972), Paris, Le Livre de poche, 1994.
- Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- Lévi-Strauss Claude et Eribon Didier, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- Lévy Joseph et Nouss Alexis, (préface de) François Laplantine, *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Presses Universitaires de Lyon, Coll. CREA (Centre de Recherches et d'Études Anthropologiques), 1994.
- Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- Mann Thomas, *La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience* (1947) in *Les maîtres*, Paris, Grasset, 1979.
- Martuccelli Danilo, *Forgé par l'épreuve. L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Mattéi Jean-François, *Le sens de la démesure : Hubris et Diké*, Paris, Éditions Sulliver, 2009.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- Perrot Philippe, *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin*, Paris, Le Seuil, 1984.

- Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Roussio Henry, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Le Seuil, Points Histoire, 1990 [1987].
- Simondon Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Todorov Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Weil Simone, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950.
- Wittgenstein Ludwig, *Cahier Bleu*, in *Le cahier bleu et le cahier brun*, trad. Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996.

b. Articles

- Amrane-Minne Danielle Djamila, « Les maquisardes », in *Des femmes dans la guerre d'Algérie*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 1994.
- Delsol Chantal, « L'indignation des Pharisiens », in *Le Nouvel Observateur*, n° hors-série, « Indignations », octobre 2001.
- Green André, « Sur la mère phallique », in *Revue de Psychanalyse*, janvier 1968.
- Groulez Marianne, « Écrire l'anorexie. Évolution de la maladie, renouvellement du discours. », in *Études*, Tome 405/ 4, 2006/ 10.
- Lefort Claude, « Le corps interposé : 1984, de Georges Orwell », in *Écrire à l'épreuve du politique*, Paris, Rééditions Calmann-Lévy, 1992, [Presse Pocket, 1984].
- Maffesoli Michel, « Du bon usage de la violence », in *Sphera Publica*, Publicación anual, n° 003, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2003, Murcia, España.
- Miller Gale et Shazer Steve de, Traduit par Cabié Marie-Christine, « Avez-vous entendu la dernière à propos de ...? La thérapie brève centrée sur les solutions en tant que rumeur », in *Thérapie Familiale*, Genève, Numéro 3, Volume 22, 2001.
- Tillich Paul, « La naissance de l'individualisme moderne et le courage d'être soi », in (Traduction et introduction de) Lemay Jean-Pierre, *Le courage d'être*, Paris – Genève – Sainte-Foy, Éditions du Cerf – Labor et Fides, 1999, [Presses de l'Université de Laval, Québec, 1998; Hannah Tillich, 1980; Yale University Press, 1952].

F. Dictionnaires

- Aron Paul, Saint-Jacques Denis et Viala Alain (sous la direction de), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- <http://www.larousse.fr/dictionnaire/français/obscene> .
- <http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/vulgaire> .

Dictionnaire Le Petit Larousse Illustré, Paris, Larousse, 1999.

Didier Béatrice (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

Gorp (van) Hendrik, Delabastita Dirk, D'hulst Lieven, Ghesquire Rita, Grutman Rainier et Legros Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. Champion Classiques, Série « Références et Dictionnaires », 2005.

Grand Usuel Larousse, dictionnaire encyclopédique, Paris, Larousse-Bordas, 1997.

Rey Alain (sous la direction de), *Dictionnaire culturel en langue française*, Tome II, D- L, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

[Résumé]

Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et de Sony Labou Tansi.

Essentiellement circonscrites dans la diégèse, la modernité et la postmodernité du roman africain francophone constituent moins deux esthétiques opposées, qu'elles ne s'identifient à une « *coopération textuelle* ». Le travail de réécriture de la première, par la seconde, prolonge et renouvelle le projet littéraire du roman africain francophone. Dès lors, la modernité littéraire de ce dernier s'inscrit, au-delà d'un déterminisme, dans une dynamique et un dynamitage textuels. Le texte, considéré dans son « *insularité* », fonde une littérarité surdéterminée, sinon par une logique de violence, du moins par un principe de subversion, qui s'expliquent par un rapport « *problématique du langage* » et par une volonté « *de créer son propre lieu de parole* ». Ce qui conduit à une esthétique structurale promouvant un formalisme élaboré et dominant, dont l'impact moderne en terme de renouvellement et d'inventivité investit davantage le signifiant qu'il n'incarne le signifié. Aussi la postmodernité littéraire désigne-t-elle ce par quoi le roman africain francophone dévie la tentation du fétichisme formel. Ainsi décentre-t-il son enjeu esthétique vers un travail de reconstruction de récits, insistant davantage sur les thèmes, les chroniques et autres histoires de violence. L'hétérogénéité, l'hybridation, la dissémination et les « *jeux de langage* » (banalisation, ironie, ludisme et effet d'irréel) incarnent des pratiques narratives de cette écriture du tragique. Par conséquent, cette dernière, plutôt qu'une représentation de la crise ou une crise de la représentation, procède d'une « *mise en crise* », lieu esthétique qui ouvre les potentialités créatrices d'un art poétique postmoderne. Finalement, au-delà des écritures de violence, la modernité et la postmodernité littéraires résultent, fondamentalement, d'un renversement d'optique propre au déploiement (ou redéploiement) de la subjectivité dans le roman africain de langue française. Subjectivité littéraire dont le bien-fondé consiste à dessiner deux cartographies narratives, moderne et postmoderne, par lesquelles les littératures, maghrébine et négro-africaine, d'expression française, balisent une voie d'accès à la *Weltliteratur*.

Mots-clés : Modernité. Postmodernité. Violence. Crise. Subjectivité. Langage. Sémiologie. Structuralisme. Formalisme. Thématisme. Sémantique. Littératures Francophones. Littérature maghrébine. Littérature négro-africaine. Rachid Boudjedra. Sony Labou Tansi.

Francophone Modernity and Postmodernity in Writings of Violence. The Case of Rachid Boudjedra and Sony Labou Tansi.

The modernity and postmodernity of the francophone African novel, mainly confined to the level of diegesis, do not so much form two opposing aesthetics as take part in "textual cooperation." The task of rewriting the former by the latter extends and renews the literary project of the francophone African novel. As a result, its literary modernity goes beyond a certain determinism to become part of a textual dynamics and indeed, a dynamiting. Taken in terms of its "insularity," the text establishes an overdetermined literariness through, if not a logic of violence, at least a principle of subversion, which can be explained by a "problematic relationship to language" and a desire "to create its own place from which to speak." This leads to a structural aesthetic that fosters an elaborate, dominant formalism

whose modern impact, in terms of renewal and inventiveness, is more fully contained in the signifier than it is embodied in the signified. This is how literary postmodernity denotes that through which the francophone African novel diverts the temptation of formal fetishism. It decentres its aesthetic concern towards the task of reconstructing narratives, placing more emphasis on the themes, accounts and other stories of violence. Among the characteristic narrative practices of this writing of the tragic are heterogeneity, hybridization, dissemination and “language play” (banalization, irony, playfulness and unreal effect). As a result, such writing proceeds not from a representation of the crisis or a crisis of representation, but from an “enactment of crisis,” an aesthetic site that opens up the creative potential of postmodern poetic art. Fundamentally, going beyond writings of violence, literary modernity and postmodernity are the result of a shift in perspective related to the deployment (or redeployment) of subjectivity in the francophone African novel. And the value of this literary subjectivity consists in setting out two narrative cartographies, modern and postmodern, through which francophone literatures—Maghribi and Negro-African—stake out a path of access to *Weiliteratur*.

English keywords: Modernity. Postmodernity. Violence. Crisis. Subjectivity. Language. Semiology. Structuralism. Formalism. Thematism. Semantics. Francophone literatures. Maghribi literature. Negro-African literature. Rachid Boudjedra. Sony Labou Tansi.