

Esthétique du fragmentaire dans le roman africain de l'immigration contemporaine

MANIRAMBONA Fulgence*^{ID}

École Normale Supérieure du Burundi, Burundi
Centre de Recherche et d'Études en Lettres et Sciences Sociales (CRELS)
fulumani@gmail.com

Reçu: 02/10/2024,

Accepté: 08/11/2024,

Publié: 31/12/2024

Aesthetic of Fragmentation in the Contemporary African Immigration Novel

ABSTRACT: *Through this article, we propose an analysis of the narrative structure of the African novel of the contemporary Diaspora based on a corpus composed of several works published around the decade 2000. This corpus, like the vast majority of novels published after it, is characterized by the composite and the 'disorder' newly instituted by the interaction of the postcolonial protest and the postmodern innovation. This novelistic construction thus breaks with the narrative ingredients of the classic novelistic narrative model: a well-knotted plot, a chronological unfolding in a stable and coherent universe, a reality representation, a typified central character whose actions appear motivated and explicable. The aesthetic strategy used in creating the contemporary African novel consists in bending the narrative to the essential and in creating the discontinuous within the continuous. We approach this aesthetics of narrative disintegration and incoherence in the light of the postmodern theory.*

KEYWORDS: aesthetics, fragment, immigration, narrative, post-modernity.

RÉSUMÉ : *Dans cet article, nous proposons une analyse de la structure narrative du roman africain de la diaspora contemporaine à partir d'un corpus composé de quelques œuvres publiées autour de la décennie 2000. Celui-ci, comme d'ailleurs la grande majorité des romans publiés après, se caractérise par le composite et le « désordre » nouvellement institué par l'interaction du caractère contestataire du postcolonial et de l'innovation postmoderne. Cette construction romanesque rompt ainsi avec les ingrédients narratifs du modèle de récit romanesque classique : une intrigue bien nouée, un déroulement chronologique dans un univers stable et cohérent, une représentation du réel, un personnage central typé dont les actions apparaissent motivées et explicables. La stratégie esthétique mise en œuvre dans la création du roman africain contemporain consiste à plier la narration à l'essentiel et à créer le discontinu dans le continu. Nous approchons cette esthétique de la désintégration et de la non-cohérence du récit à la lumière de la théorie postmoderne.*

MOTS-CLÉS : esthétique, fragment, immigration, narration, postmodernité

* Auteur correspondant : MANIRAMBONA Fulgence, fulumani@gmail.com

Introduction

Le propre d'une intrigue romanesque est d'organiser une suite d'événements ou d'actions dans l'unité d'une histoire cohérente et complète. Or, la composition du roman de la diaspora africaine contemporaine se caractérise par « le morcellement, le fragmentaire, la discontinuité des multiples composants travaillant à la totalité » (Budor 2004, 13). Le romancier contemporain adopte ainsi une constellation esthétique où les événements peuvent se suivre sans s'enchaîner, où l'intrigue progresse par bribes, où la caractérisation du personnage, qui est par ailleurs très sommaire, ne permet que d'extraire l'individu du groupe et ne se limite qu'à son introduction dans la discursivité romanesque. Susini-Anastopoulous rattache cette écriture à ce qui caractérise notre époque postmoderne lorsqu'elle affirme que « ce regain d'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire, fragmental, fragmentiste, voire fractal, est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion. » (Susini-Anastopoulous 1971, 11). Cette forme scripturale est-elle liée à la situation migratoire des écrivains contemporains qui vivent dans un univers éclaté, dans un monde de l'incohérence ? Est-elle inhérente au goût du « désordre » nouvellement institué par l'interaction du caractère contestataire du postcolonial et de l'innovation postmoderne ? A travers une approche postmoderne¹ appliquée au corpus quelques romanciers africains francophones qui acquièrent une grande notoriété au tour de la décennie 2000, tels que Fatou Diome (*Le Ventre de l'Atlantique*, 2003 ; *Kétala*, 2006), Kossi Efoui (*La polka*, 1998 ; *La fabrique des cérémonies*, 2001), Alain Mabanckou (*Verre cassé*, 2005 ; *Mémoires de porc-épic*, 2006), Jean-Luc Raharimanana (*Nour 1947*, 2001), Abdouhaman Ali Waberi (*Transit*, 2003 ; *Aux Etats-Unis d'Afrique*, 2006), cet article a pour objectif d'examiner la configuration esthétique de ce nouvel art de séduire le lecteur qui rompt avec les ingrédients narratifs du modèle du récit romanesque traditionnel. Il tente essentiellement de saisir la complexité du récit qui semble transgresser la logique romanesque balzacienne. Ce corpus, qui n'a aucune prétention à l'exhaustivité, rend compte de la tendance narrative actuelle des écrivains africains de la diaspora contemporaine. Nous nous focaliserons sur une triple orientation axiologique : d'abord l'organisation du récit, ensuite la multiplicité de l'intrigue et enfin la polyphonie de l'énonciation.

1. Le hasard comme principe d'organisation du récit

La plupart des romans africains contemporains ne racontent pas une aventure, c'est-à-dire une destinée humaine obéissant à une logique. Les personnages d'un même roman se retrouvent parfois dans des situations sans rapports les unes des autres. Les écrivains de l'immigration africaine contemporaine adoptent ainsi une organisation romanesque qui écarte tout lien de causalité. Ce procédé, annoncé par des classiques africains, prend sa consécration avec les écrivains contemporains selon Gbanou :

Les transformations annoncées par les auteurs comme Ahmadou Kourouma, Mohammed Alioum Fantouré ou Henri Lopes se poursuivent avec bonheur chez les écrivains de la postcolonie, surtout en situation d'exil, et donnent à penser que le romanesque cherche à souscrire aux différents fantasmes et soubresauts qui remuent la conscience des exilés/migrants ou, à l'inverse, veut tirer profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde, favorisé par la mondialisation. (Gbanou 2004, 91)

L'obsession de la fragmentation, qui se développe chez ces romanciers, correspond aux exigences de l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement. Il s'agit de soumettre la forme romanesque au collage.

Les romanciers africains en situation migratoire optent pour la rupture, l'absence et la perturbation de l'organisation classique du récit. Ils se révèlent avec un travail esthétique de déconstruction et de violation

¹ L'approche postmoderne du texte littéraire est une théorie qui s'articule autour du rejet de l'idée de l'absolu et embrasse le hasard et le désordre comme mode de construction du texte.

de la forme romanesque. Ils s'inscrivent ainsi dans la perspective du récit postmoderne qui apparaît comme « une suite d'instantanés, l'éventualité d'une écriture fuyante, non finalisée, qui joue sur le vif et l'infini ; bref, qui répète la nature fragmentaire de la vie. » (Gbanou 2004, 87) Ce récit procède de la dé-légitimation des modèles classiques et reste ouvert à toute forme d'insertion.

Ces romans sont parfois morcelés en de petites unités narratives. Ainsi, Raharimanana produit, avec Nour 1947, un roman sur base de l'accumulation textuelle. Il apparaît comme un opéra à la mémoire de l'île-martyre où les chants, les journaux de missionnaires, les récits des résistants et le récit du narrateur anonyme se mêlent sans qu'aucun enchaînement logique ne puisse être décelé entre les différents fragments qui composent pourtant une œuvre totale et impressionnante. Raharimanana affirme que cette structure fragmentaire tient de la thématique de son roman :

C'est le thème de la mémoire qui a imposé cette structure. Notre mémoire, à nous Malgaches, n'est pas linéaire. Certaines choses ont été occultées, par exemple, l'esclavage, que l'on évoque généralement de façon idyllique. [...] Notre relation à la mémoire est ainsi, floue. J'ai voulu reprendre ce tâtonnement, cette peur d'aller vers la mémoire. (Mongo-Mboussa 2002, 147)

Cette écriture romanesque, qui se dérobe à la linéarité narrative et à la soumission aux normes du récit pour prendre à son compte des fragments condensés, est le signe du doute et de l'angoisse de l'exilé face à sa situation. C'est l'avis d'Hoppenot :

Le temps de l'écriture fragmentaire est donc d'abord celui de la parole anonyme, de la rumeur et du bruissement, parole de tous, pour tous, unis dans ce que Blanchot nommera "La communauté inavouable", autrement dit, la communauté de ceux qui n'ont rien à partager si ce n'est la proximité du prochain mourant. (Hoppenot 2002, 108)

Raharimanana feint de faire une compilation d'événements réels de par les titres qui indiquent ce qui se déroule pendant les sept nuits (du 5 au 11 novembre 1947) et les lieux où sont localisés ces événements. Les indications précises, les événements mémoriels, les épîtres religieuses, etc. qui alternent dans Nour, 1947 participent à l'émiettement du corps textuel en de vrais fragments au sens d'une « écriture concentrée, verticale, rapide, introspective du monde, répondant au principe mystique de la "coagula" » (Gefen 2002, 47). Cette forme du roman qui se désagrège, comme par hasard, en segments montre un engouement que Raharimanana a vis-à-vis du récit fragmenté. « Fragments : traces et perte » (Raharimanana 2001, 237), titre de la septième nuit, est d'ailleurs éloquent par rapport à l'organisation des micro-récits dans ce roman.

Le patchwork littéraire de *Mémoires de porc-épic* de Mabanckou répond aussi à la technique de réécriture par collage, consistant à introduire littéralement des passages entiers de textes étrangers dans le roman, ou à parodier des extraits d'œuvres. Ce roman parodie l'hommage poétique que Victor Hugo adresse à sa fille Léopoldine (Hugo 2008 [rééd.], 269): « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. etc. » Mabanckou récupère ce début de poème pour en faire un fragment à l'intérieur du récit du porc-épic : « il [Kibandî] m'a dit "tiens, demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme [...] » (Mabanckou 2006, 171)

Dans *Verre cassé*, Mabanckou (2005, 18-19) parodie l'article de *l'Aurore*, (1898)² qu'il détourne totalement de son sens originel et acquiert une nouvelle signification dans le roman. Ce dispositif de lecture et l'interaction du texte sous le texte permettent de dégager l'effet palimpseste dans la fiction de Mabanckou. Par ailleurs, ce roman propose une division classique en chapitres avec des portraits brossés par le narrateur-protagoniste, l'histoire de chacun des personnages faisant l'objet d'un chapitre. Cependant, cette apparente simplicité architecturale contraste avec la complexité du discours qui est perçu comme un assemblage fragmenté, une mosaïque, voire un collage. En effet, *les récits drôles sur les clients du bar « Le Crédit a voyagé » se suivent au hasard des souvenirs du narrateur. L'ouverture de certains récits de ce roman est*

² Voir l'article « J'accuse », *L'Aurore* du 13 janvier 1893 où Zola défend le général Dreyfus accusé de trahison.

éloquente à ce sujet. Ainsi, dit-il, au début du récit sur le type aux Pampers : « comment pourrais-je oublier ce père de famille chassé de chez lui [...] » (Mabanckou 2005, 41), pour parler du sorcier Mouyeké : « voyons donc, je ne sais pas par exemple pourquoi je n'ai pas encore évoqué la petite histoire de Mouyeké » (Mabanckou 2005, 117). Le narrateur de Mabanckou transcrit donc les événements de Verre cassé sur fond du désordre.

S'il y a, dans le troisième roman de Waberi, des moments de causalité narrative dans l'économie générale du roman, le principe organisateur repose sur l'arbitraire et le hasard. Le récit sur Yacouba et autres caucasiens qui migrent vers les Etats-Unis d'Afrique, celui de la jeune fille Maya adoptée par le Docteur Papa, les chansons pour divertissement, les divers extraits mettant en scène l'opposition entre la richesse de la confédération des Etats-Unis d'Afrique et la pauvreté de l'Euramérique, etc. montrent une succession de moments disparates qui s'empilent sans que l'on ait l'impression que le temps structure quoi que ce soit. Schoots éclaire cette esthétique :

Pas plus que les éléments de la phrase, les différents événements de ces romans ne sont liés entre eux selon un rapport de cause à effet. L'ordre y est avant tout consécutif : les éléments se suivent sans que leurs rapports soient expliqués. L'intrigue ne conduit pas à un dénouement raisonné qui pourrait doter, après coup, tous les épisodes narrés d'un sens. Sans début et sans fin bien précis, les histoires prolifèrent, s'engagent dans des chemins détournés, se dissolvent en péripéties et rebondissements, souvent sans retourner au point de départ. (Schoots 1994, 134)

Waberi construit ainsi la structure de son roman sur fond du hasard. Le caractère fragmentaire de celui-ci contribue à la dé-légitimation de la structure canonique du roman.

La Polka d'Efoui répond à cette esthétique du moment qu'elle procède de la technique de greffe-amputation. Cette stratégie constitue une entorse à l'homogénéité classique du récit dans la mesure où les séquences sont prélevées sur d'autres textes et insérées dans l'œuvre tandis que d'autres sont tirées de l'œuvre. Cette fragmentation conduit à un enchevêtrement de scènes qui brisent à coup de fantaisie et de merveilleux la linéarité classique de la narration. Ainsi, Pape Solo sait débrider l'imagination avec ses récits disséminés dans le récit comme les traces d'une autre mémoire. De même, la trame romanesque cherche à rester entièrement fidèle au souvenir de la Polka, immortalisée par une carte postale qui revient fréquemment dans le récit comme un fragment symbolique.

La fabrique des cérémonies du même auteur se déroule dans un univers énigmatique. Ainsi, Edgar Fall, qui retourne dans son Togo natal, retrouve une fiction de pays et ne peut que renouer avec des bribes de l'histoire familiale où la figure du père se dessine avec les pointillés de l'absence. Cette étrangeté d'Edgar Fall retrouve l'expression littéraire la plus adaptée dans la forme du fragment. En effet, le récit se disperse en plusieurs fragments entretenant des rapports plus ou moins discontinus et donnant à la progression narrative l'impression de collage. C'est à cette technique qu'Efoui recourt pour construire la structure de son roman si l'on en croit ses dires : « J'écris par touches successives. J'ai des images qui s'imposent. Le jeu consiste ensuite à combler les blancs, à lier les silences. » (Brezault 2010, 148) Il mêle, dans un désordre total, le passé et le présent, dans des arrêts sur les images surprenantes, les sensations, les apparitions et les rêves qui constituent les fragments d'un récit composé.

Le voyage qu'Edgar Fall effectue en Afrique en compagnie d'Urbain Mongo se fait au rythme d'incessants ressassements, de perpétuels allers retours entre hier et aujourd'hui. Ce qui laisse libre cours au fragmentaire comme rhétorique de ce chaos qui règne dans cette Afrique que les personnages d'Efoui visitent. Ils effectuent leur voyage dans un espace fragmenté et répétitif comme le révèle Edgar Fall : « Le même tableau se répétant jusqu'à ce que, de temps en temps, de kilomètre en kilomètre, surgissent comme en bas-relief sur fond doré du soleil les fragments d'une statue, toujours le même modèle [...]. » (Efoui 1998, 57). Cette description du voyage, qui semble être une théâtralisation de l'espace, fournit un cadre approprié à la représentation du désordre et du fragment.

Le roman Kétala de Fatou Diome est construit à base de la compilation des micro-récits selon une logique qui échappe à l'ordre événementiel. Ce mode d'écriture correspond à la matière même du roman qui

consiste, selon les dires de Masque, l'un des personnages-objets, à « reconstituer le puzzle de sa vie » (Diome 2006, 22). Ce roman est, par ailleurs, fait d'un hypertexte qui ouvre et clôture le roman mais aussi entrecoupe de temps en temps les hypotextes. Ceux-ci sont constitués par la somme des récits instantanés des meubles sur la vie de leur Maîtresse. Ces derniers entremêlent leurs paroles, chacun insistant sur un détail qu'il prétend mieux maîtriser que les autres, afin de restituer l'histoire plurielle et fragmentée de leur maîtresse.

Le récit africain contemporain se libère de la norme linéaire classique pour privilégier un émiettement textuel. Les fragments ne tiennent compte d'aucun ordre prévisible dans l'organisation romanesque. Cette déstructuration narrative répond à l'esprit postmoderne de l'éclatement, du désordre dont relève la création romanesque contemporaine. Cette diaspora africaine reproduit, avec cette poétique de mise en éclat de l'organisation textuelle, l'expérience quotidienne de sa vie migratoire.

2. Intrigue multiple et inachevée

La création romanesque contemporaine développe un semblant d'intrigue mais elle est incomplète, voire multiple. Ainsi, si le lecteur peut trouver la complexité du genre romanesque dans les « histoires » de Verre cassé de Mabanckou, il reste que cette intrigue est aussi multiple. Ce texte répond à la formule d'un « roman, des histoires » (Dabla 1986, 144) que Dabla applique au Pleurer-rire (Lopes 1982). Le roman mabanckouen est, en effet, une somme de plusieurs séquences narratives indépendantes et parfois même inachevées puisque Verre Cassé revient sur certains personnages à la fin du roman. Ces récits portent sur les histoires drôles des clients du bar « Le Crédit a voyagé », lesquelles égalent le nombre de personnages que Verre Cassé a voulu mettre en scène. Son récit aurait pu continuer ou se rétrécir selon le temps qu'il dispose et le nombre de clients qu'il connaît. Le projet de « rejoindre [s]a mère » (Mabanckou 2005, 240) dans l'au-delà semble être le prétexte pour la suspension du remplissage de son cahier. Les propos du narrateur, lorsqu'il laisse le cahier à Holden, révèlent le caractère inachevé de l'intrigue : « mon gars, donne-le à L'Escargot entêté, ne l'ouvre surtout pas même si toi aussi tu es dedans, mais je n'ai pas voulu parler de ta vie, je n'ai pas assez de temps, du reste » (Mabanckou 2005, 247)

Mémoires de porc-épic du même auteur est divisé en six chapitres qui donnent l'impression d'un recueil de textes épars. D'emblée, on dirait qu'ils n'entretiennent aucun rapport. Ainsi les titres de ce roman semblent indépendants les uns des autres. Ainsi, « Comment je suis arrivé en catastrophe jusqu'à ton pied » (Mabanckou 2006, 9-44), « Comment j'ai quitté le monde animal » (Mabanckou 2006, 45-76), « Comment papa kibandi nous a vendu son destin » (Mabanckou 2006, 77-108), etc. ne dégagent aucuns liens qui puissent les rassembler. Cependant, ils créent une attente et suscitent des questions chez le lecteur. La fragmentation prolonge, dans cette construction suspensive, l'appétit de lecture en vue de comprendre l'éclairage rétrospectif du narrateur sur ce qui s'est passé. C'est cette curiosité du lecteur qui lui permet de définir les liens de ces parties et le sujet traité dans la trame du roman mabanckouen à savoir: la déchéance du porc-épic et son maître, Kibandi.

Le second roman d'Efoui *La Fabrique des cérémonies* est composé de douze chapitres dont quatre – le 3^e, le 7^e, le 8^e et le 9^e – portent le même titre : « La nef des fous (détail) ». Il s'agit, pour Efoui, de mettre en exergue le fragment ou simplement d'écrire plusieurs intrigues sur un même sujet. Efoui exploite le fragmentaire tout au long de ce roman dans un « art de la répétition-variation » comme le constate Gbanou qui conclut : « Un souci de son écriture est de retourner à son propre passé dans un élan de régénérescence, d'où chez le lecteur l'impression, sans doute paramnésique, d'un « déjà lu », avec des segments indéfiniment repris en leitmotif le long du texte. » (Gbanou 2004, 98) L'écriture fragmentaire de ce roman constitue ainsi un lieu de l'hétérogénéité où tout se mêle et se malaxe en une écriture-répétition ou écriture-reformulation. Dans un entretien avec Mongo-Mboussa, Efoui déclare la raison d'être de cette esthétique : « Une superposition de plusieurs histoires avec une lame de fond qui, de temps en temps, affleure à la surface. C'est la seule façon que j'ai trouvée de parler de ce qu'il y a d'obsessionnel dans le ressassement. Edgar Fall ressasse, comme s'il tournait en rond dans ce petit monde. » (Mongo-Mboussa

2002, 143) C'est donc un roman qui joue avec la fragmentation, assurée par cette « superposition » d'intrigues inachevées.

Avec cette esthétique de la pluralité, l'impression finale du lecteur peut être que la matière même du roman se défait au fur et à mesure que la narration avance. En effet, le narrateur commence par raconter un événement mais le laisse en suspens, pose un problème sans le résoudre, entreprend des actions sans but. Bessard-Banquy parle à ce propos d'une « indifférence à une rigoureuse pertinence narrative » (Bessard-Banquy 2003, 176). Et pour garder ce suspens, *Efoui clôturé son récit par un générique. Cette façon de terminer le discours romanesque est une preuve qu'il avait encore à dire et de marquer donc l'inachèvement du récit. Cette technique romanesque est bien explicitée par Efoui lui-même :*

Le générique de fin dans « La fabrique des cérémonies » joue ce rôle. Une fois l'histoire terminée, je me suis demandé : Qu'est-ce que je n'ai pas pu dire et que j'ai eu peur de ne pas pouvoir dire, au point de le rajouter précipitamment en style télégraphique juste avant que parte ce facteur ? (Brezault 2010, 162)

Il s'agit pour Efoui de « casser la logique du récit » selon laquelle celui-ci doit révéler son dénouement : « Le générique est une manière de boucler sans boucler : je n'ai pas fini le roman, mais voilà des choses que vous ne lirez pas dans ce livre. Une façon de dire qu'on peut continuer longtemps mais qu'on va s'arrêter là. » (Mongo-Mboussa 2002, 144)

La Polka du même auteur exprime, par son énonciation, l'énigme des personnages. Ils sont conçus par le romancier comme des motifs narratifs inachevés, des ébauches ontologiques en perpétuelle reconfiguration. En effet, ils semblent être en fuite et leur mise en récit ne peut être pensée que comme une ébauche dans le sens d'un fragment au premier degré tels que l'entend Daniel Charles : « Qu'est-ce en effet une ébauche, sinon un premier jet, un premier dégrossissage, qui ne fournit guère comme la maquette ou l'esquisse un croquis de l'œuvre à parfaire, mais confère à cette œuvre même dans sa matérialité, une façon qui soit rien de plus qu'une entamure et ne puisse oser se présenter comme définitive ? » (Charles 1984 :13)

Chez Waberi, bien que la trame événementielle de son premier roman soit centrée sur le bidonville djiboutien de Balbala, les protagonistes-résistants de Balbala agissent dans un espace fissuré en de petits endroits où prennent place les différentes allusions à l'histoire, les références de toutes sortes ; bref de petits fragments qui, au terme de la narration, donnent lieu à l'intrigue multiple du texte waberien.

Les romanciers africains contemporains divorcent ainsi avec la tyrannie du récit unitaire et des récits-fleuve. *Le roman devient un ensemble de fragments qui semblent être éparpillés de façon sporadique et inachevée mais véritablement travaillés pour aboutir à un tout romanesque. Pascal Quignard entend d'ailleurs les fragments dans ce sens lorsqu'il les compare à « ces petites flasques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre-elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'aurait répété le ciel qu'une fois. »* (Quignard 2005, 48-49). *Cette écriture reflète la réalité de la vie fragmentée que mènent les migrants mais aussi une volonté de résistance contre les modèles romanesques hérités de l'Occident.*

3. La polyphonie énonciative

Le discours romanesque contemporain est assuré par plus d'un narrateur, ce qui en fait un roman polyphonique. La polyphonie discursive repose essentiellement sur une indépendance des personnages qui ne sont plus la pure projection du narrateur. Le roman, ainsi conçu, met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents, et même opposés.

Cette autorité prise par les personnages romanesques par rapport au narrateur donne une certaine consistance au personnage secondaire pourtant relégué à des rôles sans importances dans le récit classique. Elle reflète le souci d'une poétique qui bat en brèche le discours monotone et prône les fragments à travers la pluralité des récits postmodernes.

Dans *Verre cassé* de Mabanckou, le narrateur éponyme, cède constamment la voix aux autres clients, voire au patron du bar Le Crédit a voyagé. Cette parole que les personnages se relayent produit des fragments de

discours. Cette conception répond à celle que donnait Raimond au roman : « Le roman n'est plus celui qui raconte une histoire [...] le roman devient de plus en plus comme un puzzle à remettre en ordre. » (Raimond 1967, 226) Lorsque François Xavier annonce la parution de ce roman, il fait le même constat d'une structure romanesque en « puzzle » où les « tableaux s'impliquent les uns aux autres pour former un puzzle de la société africaine et participent à cette nouvelle vitrine du monde. » (Xavier 2006) Verre Cassé, l'auteur du cahier qui met en scène les déboires des clients du bar de l'Escargot Entêté, ne raconte pas toutes les histoires de ces personnages. A l'exception du récit de sa situation, il n'en véhicule que quelques bribes et laisse la parole à leurs sujets.

Par ailleurs, même dans les récits de Verre Cassé, le lecteur décèle des ramifications textuelles renvoyant fréquemment à l'histoire, à l'éventail des connaissances, à la mémoire collective, aux phrases célèbres des penseurs et hommes politiques. Cette forme d'énonciation donne aussi lieu à la polyphonie si l'on croit Delbart qui affirme que « la citation et l'intertextualité entrent aussi dans le cadre de la polyphonie puisque l'énonciateur y cède la parole à un locuteur absent » (Delbart 2005, 203).

Ainsi, le récit de la « polémique qui a suivi la naissance de ce bar » (Mabanckou 2005, 13) suscite la jalousie du président Adrien Lokuta Eleki Mingi vis-à-vis de la formule « j'accuse » de son premier ministre. Ce président, soucieux de léguer une formule à la postérité, réunit son cabinet pour qu'il puisse lui trouver une formule plus magnifique à léguer à la postérité. Cette scène donne lieu à toute une polyphonie discursive où une vingtaine de formules, toutes ampoulées, sont citées par le narrateur sur le mode du discours direct (Mabanckou 2005, 18-26). Cette modalité discursive permet au narrateur de citer des paroles célèbres de grands hommes politiques et crée, à travers ces fragments, une vivacité de l'actualité :

Louis XIV a dit : "l'Etat c'est moi", et le chef des nègres du président-général des armées a dit "non", c'est pas bon cette citation [...] Lénine a dit : "le communisme, c'est le pouvoir des soviets plus l'électrification du pays", et le chef des nègres a dit "non", c'est pas bon c'est prendre le peuple pour des cons, etc. (Mabanckou 2005, 26)

Le lecteur a l'illusion d'entendre directement Louis XIV ou encore Lénine à la suite du jeu que le narrateur fait avec le discours direct et les portées négatives de leurs paroles que propose le narrateur ; ce qui donne le primat à la polyphonie dans la narration de *Verre cassé*. L'énonciation repose donc, dans ce roman, sur la mise en relation de l'« hypertexte » avec d'autres textes ou « hypotextes », construisant ainsi une polyphonie centrée sur les allusions, références, citations, imitations, transpositions ou transformations textuelles.

Mémoires de porc-épic du même auteur regorge aussi plusieurs citations où le narrateur rapporte, au discours direct, les propos des autres intervenants dans le récit. Celui-ci est ainsi entrecoupé de fragments divers qui retardent sa progression et fondent la polyphonie du récit du porc-épic. On citera, sans être exhaustif, les propos du père de Kibandi pendant la scène d'initiation au rite de double (Mabanckou 2006, 80, 81, 82, etc.) ; les échanges entre le féticheur Tembé-Essouka et Tante Etaleli qui se confie à lui pour dénicher le tueur de sa fille (Mabanckou 2006, 97, 98, 100, etc.) ; les adages, pensées, paraboles, formules lapidaires et légendes proférés par le vieux porc-épic, gouverneur de son espèce (Mabanckou 2006, 26, 29, 39, etc.) qui peuvent d'ailleurs être considérés comme des interventions auctoriales occasionnelles.

Raharimanana propose aussi une écriture multiple reposant sur des points de vue différents de l'histoire racontée afin de suggérer la réflexion ou l'étonnement chez le lecteur. Par ce procédé, l'écrivain tente d'être « fidèle à la vérité » (Brezault 2010, 306) des faits. Il le suggère dans une interview à Brezault : « Mon travail d'écriture consiste à ouvrir des pistes multiples aux lecteurs, qu'ils se disent qu'ils peuvent lire ce texte de mille manières et que les mille manières sont pareillement valables. » (Brezault 2010, 301) Avec *Nour, 1947*, un texte multiple qui s'inscrit dans l'histoire malgache, il instaure une polyphonie qui permet au lecteur d'identifier les différentes voix de l'histoire de ce pays. Le narrateur, au-delà de son exploration des traces de la mémoire, laisse la place, dans son récit, aux journaux et aux lettres de missionnaires présents sur l'île au 18^e et 19^e siècle. Il accorde la parole aux personnages tels Siva qui narre la défaite des coloniaux face aux Zoulous (Raharimanana 2001, 96-97) et les exploits des tirailleurs (Raharimanana 2001, 111),

Benja qui raconte l'histoire de sa généalogie (Raharimanana 2001, 98-100), Jao, le danseur, devin-guérisseur et « maître de la parole », etc. Raharimanana affirme d'ailleurs qu'il entendait construire sa polyphonie sur cette pluralité narrative : « Je l' [livre] ai voulu polyphonique. Je l'ai voulu multiplicité de la parole [...] Ces paroles sont forcément différentes car elles émanent de différentes conceptions de la vie, de différentes cultures, de différentes idéologies. » (Mongo-Mboussa 2002, 152). Cette polyphonie crédibilise davantage l'histoire cachée de la Grande Île que le narrateur voulait mettre en évidence afin de conjurer sa douleur.

Le second roman d'Efoui se fait aussi chant polyphonique dans certains passages. Une des scènes pourrait être donnée à lire comme une multiplicité des voix dans *La fabrique des cérémonies*. Lors d'un déjeuner dans la brasserie parisienne, au moment où Urbain Mango était en train d'expliquer à Edgar Fall, son compagnon, le projet de voyage, ce dernier nous fait entendre les discussions alentour :

Le couple à ma gauche parle avec conviction du dernier documentaire d'un cinéaste japonais et de la qualité du bœuf. [...] Le bel homme à l'angle explique à son compagnon son statut d'ex-secrétaire d'Etat [...] Les trois vieilles sœurs ou camarades de lit d'hôpital en sortie hebdomadaire s'échangent plébiscite, saturnisme, pleurésie [...] et de retour au couple à ma gauche : l'homme disant quoi, quoi, quoi, une toux dotée d'accents toniques, et la femme lui déclarant, lui répétant : c'est un gentil garçon pour qui j'ai eu beaucoup [...] Caramba, reste assis, Caramba, je te parle. [...]. (Efoui 2001, 26)

La scène continue dans une sorte d'interlocution cacophonique qui se passe dans la brasserie la « Brèche aux Lions ». Ce qui fait qu'Edgar Fall a même du mal à entendre le discours d'Urbain Mango sur la « qualité du bœuf ».

Son premier roman relève aussi d'une multiplicité de voix. La scène de l'émission radiophonique « Témoignages » tient ainsi de cette polyphonie, comme on peut le constater dans cette description que le narrateur fait des différentes voix qui interviennent à la radio :

voix frémissantes finissant dans un souffle chaque dernière syllabe de phrase trop longue, voix rocailleuse et confondue, voix asthmatique dont on devine au bout d'un moment que chaque mot est une fausse sortie, voix hésitante qui tente encore de faire croire qu'on reconnaît à ceci qu'elle parle de pardon, voix méticuleusement limpide et justicière, voix sans suite, voix qui chante, voix sanglée coupée en deux mots quand tout est dit ... (Efoui 1998, 11).

Le récit du narrateur de *La Polka* est, ainsi, fréquemment interrompu par des messages annonçant des personnes ayant échappé aux « événements » ou disparues et attendues par les leurs à un point de rencontre, par des cris des personnes en attente des disparues (Efoui 1998, 96), par des chansons (Efoui 1998, 11, 33, 80), par les voix plaintives et chuchotantes des pleureuses (Efoui 1998, 122), par des poèmes (Efoui 1998, 88), etc. Cet entrelacs de voix brise la continuité du récit d'Efoui.

Dans *Transit*, cinq personnages ont, tour à tour, voix au chapitre de la parole waberienne. Bachir Benladen, un ancien enfant-soldat, convoque, à travers les images du jeu footballistique, ses souvenirs de jeunesse et de mobilisation. Ainsi, compare-t-il la guerre à un déroulement d'un match : « La première mi-temps de la guerre a duré longtemps longtemps. Chacun est resté dans sa surface, les attaques étaient rares. La bataille était match nul, sans vrai arbitre juste. Parce que arbitre c'est encore France dans cette affaire-là. » (Waberi 2003, 50). Cette parole de Bachir Benladen, au-delà d'être une voix dans la plurivocalité, produit un phénomène pluriel en soi par le multilinguisme qu'il imprime au roman waberien. Il décrit ses malheurs à travers une langue française construite par l'artifice de l'auteur pour correspondre à la formation de son personnage et qui, au bout du compte, dénote la fragmentation interne du langage éminemment caractéristique de la littérature postmoderne.

Une famille franco-djiboutienne vient compléter la liste des personnages-narrateurs de ce roman « à plusieurs voix ». Alice, une française rencontrée par Harbi au cours de ses études en France ; leur enfant Abdo-Julien et le grand-père de celui-ci Awaleh. Chacun de ces protagonistes conte, à sa manière, la

douleur de la « migrance ». La structure de ce roman, marqué par l'univers plurilingue et polyphonique, donne à lire une alternance des voix des personnages waberiens sur la guerre, l'exil, etc.

Son texte, *Aux Etats-Unis d'Afrique*, repose aussi sur le même principe de composition. Waberi recourt à l'insertion de la chanson (Waberi 2006, 69 et 176), aux citations de quotidiens africains (Waberi 2006, 21), aux témoignages des exilés Euraméricains (Waberi 2006, 35-36), aux extraits des manuels d'enseignement en Afrique (Waberi 2006, 37), etc. comme autant d'éléments brisant la continuité du récit et lui assurant en même temps sa forme polyphonique.

Ce mécanisme de composition romanesque est aussi privilégié par *Kétala* de Fatou Diome. Les voix narratives faites de confidences, de sentences, de jeux de mots, de propos obscènes, etc. s'entremêlent dans une sorte de symphonie caractérisant les interventions des personnages-objets et meubles de Mémemoria pour raconter sa vie. L'idée qu'expose l'un de ces personnages éclaire d'ailleurs sur cette forme de composition du roman : « [...] que chacun raconte aux autres tout ce qu'il sait de Mémemoria. Ainsi, pendant les six nuits et les cinq jours qui nous séparent du Kétala, nous allons tous, ensemble, reconstituer le puzzle de sa vie. » (Diome 2006, 22). Ces voix narratives inanimées se relaient la parole dans une forme narrative dialogique, parfois sous forme de fragments instantanés, pour que chacun puisse donner un détail qu'il connaît le mieux sur la vie de sa maîtresse. Cette pluralisation inédite du discours romanesque se nourrit du plurilinguisme et de la plurivocalité que Mikhaïl Bakhtine (Bakhtine 1978, 120) considère comme les éléments indispensables au genre romanesque.

Dans le premier roman de Diome, le récit de la narratrice est entrecoupé par d'autres voix qui matérialisent cette construction polyphonique. Ainsi, *Le Ventre de l'Atlantique* s'ouvre par une voix absente du récit, celle qui reporte et commente la Coupe d'Europe de football, édition 2000. En outre, la narratrice semble accorder la parole à son frère Madické qui adresse des conseils à son idole Maldini, un personnage absent, et semble déléguer pour cela un narrataire qui lui servira d'intermédiaire (Diome 2003, 18). Fatou Diome insère, par ailleurs, une lettre que le père de Moussa a adressé à ce dernier pour s'enquérir de ses nouvelles et ce footballeur raté la relit au moment où la voie footballistique semble se fermer (Diome 2003, 103). Cette lettre se clôt sur un énoncé particulièrement significatif pour les candidats à l'immigration : « Tu dois travailler, économiser et revenir au pays. » (Diome 2003, 104). Cet énoncé parodie une voie qui survient chaque fois que le personnage de Diome cherche à se construire une vie : « chaque miette de la vie doit servir à conquérir la dignité » (Diome 2003, 30, 33, etc.) C'est la voix du père de l'Homme de Barbès qui incitait son fils à travailler dur pour gagner honnêtement sa vie. Par ailleurs, Salie donne l'impression de dialoguer avec les voix absentes : celle de son ordinateur indiquant l'expiration de son abonnement Symantec (Diome 2003, 213), les propos inscrits sur son certificat médical dont elle se rappelle (Diome 2003, 215), l'insertion de la chanson (Diome 2003, 194, 216-217, 238), etc.

Le discours romanesque de la diaspora africaine contemporaine se révèle singulièrement pluriel. Il repose, selon Jean-Marc-Moura, sur la « polyphonie née de la multitude de registres culturels convoqués et de la thématique organisée autour des réalités contrastées et de milieux extrêmement divers. » (Moura 2007, 155). C'est donc la superposition des voix et de sources énonciatives qui fonde la création romanesque contemporaine. Cette polyphonie énonciative se nourrit de la désagrégation de l'univers unifié au profit d'un univers pluriel postmoderne.

Conclusion

Le roman de l'immigration africaine contemporaine dégage une narration éclatée. Cette structure traduit le bouleversement du canon littéraire et la déconstruction des modèles narratifs classiques.

L'organisation du récit montre un éclatement des critères déterminants du récit classique. Les écrivains procèdent à un émiettement du récit à la suite d'une violence exercée sur la forme romanesque. Hantés par le phénomène de l'émigration et de la marginalité conséquente, ces écrivains de la diaspora se servent de ce mode de représentation du texte pour exprimer leur situation d'exilés et de nulle part.

L'intrigue du roman révèle, en outre, une volonté affichée de plier à la narration à l'essentiel et de créer un discontinu dans le continu qu'est le texte romanesque. Elle concourt ainsi à la subversion formelle caractéristique de l'ordre littéraire postmoderne. Elle reflète en même temps le sentiment de l'individu déterritorialisé qu'est l'écrivain africain migrant et lui offre la possibilité d'une lecture de soi et de son expérience de l'exil.

La polyphonie énonciative, qui accorde la parole aux personnages secondaires pour ressortir leurs points de vue, peut se lire comme un revirement de la situation par rapport au statut du conteur dans la société traditionnelle, seul détenteur de la parole. Elle est, par ailleurs, un reniement de l'univocité au profit de la pluralité des voix postmodernes.

Le roman africain de l'immigration contemporaine puise, en somme, dans les dynamiques postmodernes les ingrédients d'une organisation fragmentale et plurielle de l'intrigue et des énoncés qui la mettent au rang des littératures marquées du sceau de l'altérité. Pour le romancier africain migrant cette altérité articule évidemment les ressources de ses diverses appartenances et influences.

Références bibliographiques

- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Bessard-Banquy, O. (2003). *Le Roman Ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Villeneuve d'Ascq*. P.U. du Septentrion.
- Brezault, É. (2010). *Afriques. Paroles d'écrivains*. Mémoire d'encrier.
- Budor, D. (2004). Les enjeux du concept. In D. Budor & W. Geerts (Eds.), *Le texte hybride* (pp. 11-16). Presses Sorbonne Nouvelles.
- Charles, D. (1984). Ebauche brève d'une poétique de l'ébauche. In Béatrice Didier (Eds.), *Corps écrit. L'ébauche* (pp. 9- 21). PUF.
- Dabla, S. (1986). *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. L'Harmattan.
- Delbart, A. R. (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs*. Pulim.
- Diome, F. (2003). *Le Ventre de l'Atlantique*. Anne Carrière.
- Diome, F. (2006). *Kétala*. Anne Carrière et Flammarion.
- Efoui, K. (1998). *La polka*. Le Seuil.
- Efoui, K. (2001). *La fabrique des cérémonies*. Le Seuil.
- Gbanou, S. K. (2004). Le fragmentaire dans le roman francophone africain. *Les formes transculturelles du roman francophone. Tangence*, 75, 85-105, <http://id.erudit.org/iderudit/010785ar>, consultés le 9 septembre 2024.
- Gefen, A. (2002). Production d'un malentendu théorique : le fragment pascalien. Ripoll Ricard (Eds.), Actes du 1er congrès international du Groupe de Recherches sur les Ecritures Subversives (Barcelone, 21-23 juin 2001). *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (45-57). Presses Universitaires du Perpignan.
- Hoppenot, É. (2002). Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence. Ripoll Ricard (Eds.). Actes du 1er congrès international du Groupe de Recherches sur les Ecritures Subversives (Barcelone, 21-23 juin 2001) : *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* (102-113). Presses Universitaires du Perpignan.
- Hugo, V. (2008, rééd.). *Demain dès l'aube... Les Contemplations*. Flammarion.
- Lopès, H. (1982). *Le pleurer-rire*. Présence Africaine.
- Mabanckou, A. (2005). *Verre cassé*. Le Seuil.
- Mabanckou, A. (2006). *Mémoires de porc-épic*. Le Seuil.
- Mongo-Mboussa, B. (2002). *Désir d'Afrique*. Gallimard.
- Moura, J-M. (2007). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. PUF.
- Quignard, P. (2005). *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*. Galilée.

- Raharimanana, J.-L. (2001). *Nour, 1947*. Le Serpent à Plumes.
- Raimond, M. (1967). *Le roman depuis la révolution*. Armand Colin.
- Schoots, F. (1994). L'écriture minimaliste. In A. K. Michèle et H. Henk (Eds.), *Jeunes auteurs de Minuit* (127-144). Rodopi B.V.
- Susini-Anastopoulous, F. (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. PUF.
- Waberi, A. A. (1997). *Balbala*. Le Serpent à Plumes.
- Waberi, A. A. (2003). *Transit*. Gallimard.
- Waberi, A. A. (2006). *Aux Etats-Unis d'Afrique*. J-C Lattès.
- Xavier, F. (2006). Des livres et nous ! Verre cassé. Les copains d'abord.
http://www.lelitteraire.com/IMG/article_PDF/article_2156.pdf, consulté en ligne le 30 septembre 2024.

Biographie de l'auteur

Enseignant-chercheur à l'ENS-BURUNDI depuis octobre 2000, le parcours académique du Pr **Fulgence MANIRAMBONA** a été réalisé à l'Université du Burundi, à l'Université de Limoges et à l'Université Libre de Bruxelles où il a soutenu sa thèse en mai 2011. Il est Professeur ordinaire, auteur d'une quinzaine d'articles ou contributions aux ouvrages collectifs dans le domaine des littératures francophones. Ses axes de recherches sont les littératures francophones, les littératures et langues en contact, la littérature-monde, etc. Il est, par ailleurs, Directeur du Centre de Recherche et d'Etudes en Lettres et Sciences sociales (CRELS) attaché au Département des langues et sciences humaines de l'ENS et Directeur de publication de la Revue *Iga* (apprendre). Enfin, il est chercheur associé au Centre de Recherche LADISCO de l'Université Libre de Bruxelles.