

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul
Roman Africain
Lettres Modernes
Université Félix Houphouët Boigny
ramzybeni2dieu@gmail.com

Résumé

Au centre des constellations esthétiques dans le roman africain d'expression française est apparue, ces deux dernières décennies, une forme particulière d'écriture qui rompt avec le récit-fleuve linéairement compact des écrivains de la première génération. L'écriture révèle désormais d'un travail de plus en plus conscient d'invention et d'intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite, qui échappe à la forme classique du roman. Les transformations annoncées par des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Mohamed-Alioum Fantouré ou Henri Lopes se poursuivent avec bonheur chez les écrivains de la postcolonie (Sami Tchak, Kossi Efoui, etc.), surtout en situation d'exil, 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. Chez bon nombre d'auteurs, l'écriture devient un exercice de sclérose de la forme et est entièrement absorbée par le goût et, peut-être même, l'obsession de la fragmentation, du chaos, du micmac et du non-sens de la vie.

Mots-clés: fragmentaire, écriture, mode, esthétique scripturaire, subversion, ordre, sens, hybridation, patrimoine génétique, roman africain.

Abstract

At the center of the aesthetic constellations in the African French-speaking novel has emerged, in the last two decades, a particular form of writing that breaks with the linearly compact river-narrative of first-generation writers. Writing is now taking part in an increasingly conscious work of invention and intervention on both the language and the body of the romanesque project in order to arrive at a heterogeneous set, with a heteroclit limit, which escapes the classical form of the novel. The transformations announced by authors such as Ahmadou Kourouma, Mohamed-Alioum Fantouré and Henri Lopes continue happily in the writers of postcolony (Sami Tchak, Kossi Efoui, etc.), especially in exile, and suggest that the novelist seeks to subscribe to the various fantasies and tremors that stir the consciousness of the exiles/migrants or, conversely, wants to take advantage of the postmodern aesthetics of bursting, the crumbling and chaos discovered in the new relationship to the world, fostered by globalization. In many writers, writing becomes an exercise in form sclerosis and is entirely absorbed by taste and, perhaps even, the obsession with fragmentation, chaos, micmac and the nonsense of life.

Keywords: fragmentary, writing, fashion, scriptural aesthetics, subversion, order, meaning, hybridation, genetic heritage, African novel.

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

Introduction

Les nouvelles exigences identitaires suscitées par les mouvements migratoires vers l'Europe - l'exil, les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale et, surtout, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde - semblent apporter des modifications notoires dans le patrimoine génétique du roman africain. Des mutations profondes dans le projet littéraire voient le jour. Elles n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire, une mise à l'honneur de l'exercice vingtiémiste du collage, du *cut up*, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement. Chez un grand nombre d'écrivains africains se révèle cette volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres. Si la pratique fragmentaire chez les auteurs africains contemporains dévoile, un tant soit peu, la désintégration des genres littéraires, elle est, après tout, selon D. Bédé et M. Coulibaly (2015) une exigence formellement admise. Les auteurs africains sont-ils désormais des fragmentaires malgré eux-mêmes ou des fragmentaires confirmés dans leurs productions ?

L'objet de cette étude est d'interroger, à travers quelques exemples, les stratégies par lesquelles le fragmentaire s'impose comme une mode dans le romanesque et les enjeux qui le sous-tendent à partir d'une approche sémiotique proposée par Roland Barthes.

Il s'agira d'abord de considérer ce vaste champ qu'est le roman francophone africain comme une fabrique de l'informe. Nous tenterons ensuite de montrer l'aspect composite de tout ce que le lecteur vivra comme événement ou verra comme image. L'analyse fera passer cette littérature fictionnelle sous la loupe d'un recueil pour, enfin se focaliser sur la notion de Polka sur un fond de fragments.

1. La fabrique de l'informe

Dans *Le plaisir du texte*, R Barthes (1975) montre comment l'écriture peut procurer une jouissance d'ordre esthétique capable de conduire au délire de la forme dans la mesure où elle est le lieu où se déploie l'expérience profonde de la liberté. La forme peut « nous ouvrir à la fatalité du monde » A. Rey (2003, p.32) mais aussi à sa richesse. Dans les Afriques de la

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 4, Décembre 2020

* * * * *

postcolonie, l'œuvre littéraire, surtout celle des écrivains confrontés aux réalités de l'ailleurs européen, fonctionne comme la mémoire d'un chaos extérieur et intérieur qui met en mouvement un mécanisme de représentation, une scénographie du réel qui n'incite pas à remanier le désordre sociopolitique, mais à le simuler, du moins scripturairement, en vue de créer une intertextualité plus ou moins consciente entre le réel et le fictionnel. Avec la nouvelle génération d'écrivains tels que Sami Tchak dans son premier roman *Place des fêtes* (2001) et Kossi Efoui dans *La Polka* (1998), apparaît, au niveau de l'écriture, une révolution pacifique de déstructuration qui en même temps brouille l'identité africaine des textes. R. Barthes (1964, p.17) fait éclater les frontières des genres et, surtout dans le roman, procède à un émiettement continu du récit et à une implacable violence exercée sur la forme. Cette technique n'est pas une originalité en littérature africaine, même si depuis les deux dernières décennies, elle est presque devenue le mode par excellence de la représentation du texte. Le fragmentaire a pris la dimension d'une rhétorique allant de Partie au Tout ou encore visant le Tout par la Partie. C'est le lieu où l'écriture, comme une partition musicale, associe plusieurs *tempi*, plusieurs instruments pour créer un tout harmonieux, comme chez Boubacar Boris dans *Le temps de Tamango* (1981), Henri Lopes dans *Le pleurer-rire* (1985), où seule l'intention romanesque reste le fil conducteur d'un récit multiforme, fortement fragmenté jusqu'au niveau graphique. La démarche rappelle la « forme même du vouloir-écrire » qui est, selon Roland Barthes la parfaite définition du roman, permettant de suivre le monde comme objet littéraire dans ses fuites. Par ailleurs, cet auteur (p.27) affirme avoir éprouvé dans la vie de tous les jours, pour tout ce qu'il voit ou entend, « une sorte de curiosité, presque d'affectivité intellectuelle qui est de l'ordre du romanesque ». Mais la fragmentation moderne apparaît également dans le rapport à la tradition qui est littéralement mise en éclats dans les pratiques de l'hypertextualité. La fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre réécriture (R. Sophie, 2002, p.31).

En ce qui concerne la littérature africaine francophone, l'hypotexte et l'hypertexte en question relèvent généralement d'un rapport d'autolecture chez les écrivains qui semblent ainsi se répéter, se plagier eux-mêmes suivant une perspective borgésienne, remodelant, réactualisant et, au besoin, recyclant les différents segments qui nouent la trame événementielle. Hypertextes et hypotextes appartiennent au même registre d'écriture, n'entretiennent aucun rapport d'antériorité, mais peuvent s'alimenter à plusieurs sources

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

(savoirs et cultures). Le récit se disperse en plusieurs hypotextes entretenant des rapports plus ou moins discontinus entre eux et donnant à la progression narrative une impression de *patchwork*, de collage qui fait du texte un assemblage de débris autonomes qui simulent matériellement une homogénéité, sous le nom générique de « roman ». Un grand nombre d'œuvres proposent le fragmentaire comme une rhétorique du chaos engendré par les régimes despotiques. Ainsi, elles adoptent, et le cas *du pleurer-rire*, l'informe comme forme.

2. Le composite événementiel et graphique

Avec *Le pleurer-rire*, Henri Lopes a donné un bel exemple de cette fabrique de l'informe romanesque. « Un roman, des histoires », telle sera d'ailleurs la formule adoptée par Séwanou Dabla dans son essai *Les nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération* pour définir le projet du fragmentaire adopté par le romancier congolais. L'analyse de ce roman (p. 144-153) s'organise autour de la difformité constitutive du récit, matériellement dense (315 pages), traversé par plusieurs séquences narratives indépendantes, agencées dans *un puzzle* informe où non seulement les voix narratives se relaient, mais créent un concassement de trames événementielles à l'emporte-pièce. Le récit central porte sur la vie politique d'un pays imaginaire d'un coin d'Afrique sur lequel règne avec torpeur un bouffon sanguinaire, le Maréchal Bwakamabe Na Sakkadé, que S. Dabla (1986, p.144) qualifie de « soldat assez simple, curieux hybride de la tradition, archaïque et de la colonisation qui finit par s'enfermer dans la folie et la solitude ». Il est parvenu à la magistrature grâce à un coup d'état. À cette trame principale se greffent trois autres récits.

Le premier est une somme de détails insignifiants provenant du journal intime du narrateur, maître d'hôtel bien capricieux qui livre les fantasmes libidineux que lui inspirent sa femme et ses maîtresses, y compris la femme légitime du Président, ses rapports secrets avec un haut fonctionnaire en exil qui tient le rôle de critique intradiégétique, ses révélations sur la vie privée du maréchal-président.

Le deuxième, selon l'analyse de Dabla, couvre huit chapitres du livre, disséminés dans le cours du récit principal comme des faits divers. Il est l'histoire de l'infortuné capitaine Yabaka, déchu sous le règne de l'ancien régime, réhabilité par le Maréchal qui le fera ensuite arrêter et exécuter pour complot contre l'état.

Le troisième présente quelques tranches de vie d'un révolutionnaire pacifique du nom de Tiya dont les idées sont partagées par la jeunesse. Ces différents récits sont, plus que des

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 4, Décembre 2020

* * * * *

digressions fantaisistes à fonction dilatoire, ce sont des romans en miniature dans le roman. Ils jouent sur la précarité et l'évanescence du réel soumis à des intrusions, des ruptures, des diffractions de toutes sortes.

Chaque récit est un ensemble de fragments éparpillés dans le récit principal, de façon sporadique, mais véritablement travaillé pour aboutir à un tout lézardé, où l'imagination et l'imaginaire, aussi bien du lecteur que de l'écrivain peuvent se donner libre cours. Tel est d'ailleurs le sens que semble conférer Pascal Quinard (1986, p. 48-49) à la notion de fragment, qui devrait être susceptible de refléter, dans son essence disparate, l'image de la totalité, de l'homogénéité. Il compare les fragments à « ces petites flaques 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 ».

Henri Lopes pousse même plus loin l'entassement « des flaques d'eau » par un jeu de mutations dans la morphologie du texte qui alterne plusieurs niveaux graphiques et événementiels. Ainsi, la fragmentation ne se donne pas seulement à lire comme une manipulation du récit, mais comme une recherche d'effets visuels devant conduire le lecteur à un mouvement discontinu de va-et-vient à travers le texte, suivant les ressemblances graphiques entre les différents segments. Le lecteur peut, s'il le veut, se laisser aller à un mouvement de *zapping*, comme devant le téléviseur pour choisir les chaînes ou les rubriques qui l'intéressent et passer outre ce qui, pour lui, relèverait du superfétatoire. Aussi, non seulement l'écriture procède d'une dissémination de bris, mais elle induit encore une lecture fragmentaire par le jeu graphique qui combine italique, caractère normal, gras et encarts de journaux, stratégies qui amènent le lecteur à se soumettre à la bigarrure du tissu textuel. Les différents niveaux typographiques n'exigent pas un ordre de lecture suivie, mais favorisent une liberté de parcours, de sauts dans le texte, d'autant que les fragments ainsi juxtaposés sont des entités autonomes, comme des nouvelles qui portent en leur sein d'autres éclats. Dans une note infrapaginale S. Dabla (1986, p.145) établit des correspondances entre les différents segments et les caractères typographiques adoptés pour expliquer ce qu'il qualifie, dans le roman de Lopes, de « structure de mosaïque circulaire » qui n'a ni début ni fin :

Le livre indique ainsi un texte principal englobant les histoires de Bwakamabe, de Yabaka, de Tiya, et les confidences du Maître à propos de ses amours. Un second texte en italique restitue les fantasmes du narrateur, tandis que le dernier texte en petits caractères présente les lettres échangées entre le Maître et son ami en exil.

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

Le maître d'hôtel, narrateur principal, fait l'aveu des amputations et des rognages auxquels il soumet son texte, confirmant sa conscience de la nature « désordonnée » du produit romanesque qu'il propose au narrataire et qui a dû subir les effets de sa pudeur et de son autocensure :

À ce stade du récit devait venir une scène de rencontre avec Ma Mireille, grâce à la complicité de Cécile, sa dame de compagnie. Je l'ai effectivement écrite, mais, en la relisant, j'ai moi-même frémi, non pas, je le précise, en raison des talents d'imagination de l'auteur de ces pages, mais bien à cause de la richesse créatrice dont Ma Mireille fait preuve entre les doigts de son amant. Ainsi, toutes choses bien considérées, ai-je préféré éviter un affrontement inégal avec la censure ». (LPR, .p.174)

Le narrateur passe sous silence des segments attendus pour briser l'homogénéité et l'historicité du récit, affirmant qu'il veut alléger la tâche du lecteur :

Je fais grâce au lecteur des longues pages de rhétorique où mon jeune compatriote, ancien directeur de cabinet, au nom de la pudeur révolutionnaire, s'en prend à la littérature érotico-pornographique. Certains regretteront sûrement ces morceaux d'éloquence où la plume d'un polémiste talentueux exécute dans une dialectique implacable les tendances dépravées d'une bourgeoisie en déliquescence et qui s'obstine à contaminer l'Afrique vierge par l'exportation systématique de mœurs dissolues. Mais je n'aurais pu les publier sans les faire suivre de mes propres réflexions sur ces leçons de morales édifiantes. A sa vénérable et doctorale éthique et à mes banalités et platitudes, tour à tour ridicules dans leurs convictions de s'imaginer révéler des vérités nouvelles, j'ai préféré la voix oubliée du bonhomme de Diderot. (LPR, p.234)

Il apparaît que, outre les quatre unités narratives parallèles analysées par Dabla, le récit reste truffé d'une multitude de fragments à valeur explicative ou emphatique. Il s'agit, entre autres, d'une véritable écriture de la jouissance dans laquelle le Maître d'hôtel joue au «narrateur sans qualités ». L'expérience du narrateur incertain qui refuse de céder à la fausse omniscience connaît, au regard de quelques exemples spécifiques, une véritable fortune.

Boubacar Boris Diop dans son premier roman, *Le temps de Tamango* (p.254), en fait un usage plus exigeant qui participe d'une fragmentation absolue du récit. Le récit est subdivisé en trois grandes parties dont chacune est à son tour scindée en chapitres : cinq pour la première, huit pour la deuxième et cinq pour la troisième. Ce qui fait intervenir un critique intra-diégétique dont les propos sont des métadiscours sur les motifs et modalités narratifs du narrateur. Ses propos interviennent en guise de bilan, de notes et de remarques à la fin de chaque partie, entérinant ou infirmant ce qui vient d'être dit par le narrateur, et brisant ainsi la construction méthodique du romanesque par l'apport d'éléments nouveaux, de preuves et de contre-arguments qui font douter de la sincérité du narrateur. Au fur et à mesure que se

développe le discours du critique, l'homogénéité du tissu textuel se dénucléarise dans l'épreuve de comparaison au réel à laquelle le critique soumet le fictionnel. Visiblement, plusieurs narrateurs coexistent dans cette œuvre dans un rapport, conflictuel qui mutile le récit, le nourrit de redites, de réajustements, d'hésitations, de surcharges plutôt que d'une logique temporelle et événementielle suivie. Dans « *Notes sur la première partie* », du roman *Le temps de Tamango* on peut lire :

Une étude minutieuse de ces notes me permet de dire que le Narrateur se défend vivement de faire de la littérature. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il n'a même pas essayé de romancer des événements historiques réels. Les personnages dont il est question ici sont connus. [...]

Sans vanité aucune, je crois avoir mérité de la science en réussissant à mettre de l'ordre dans ces notes éparses et bien souvent illisibles. Le lecteur exigeant sera fort, irrité de n'avoir pas compris certaines choses. [...] Au contraire, le grand drame du Narrateur c'est de ne pouvoir montrer les choses comme ça, sans prétention et sans se soucier de savoir si c'est contradictoire ou non, si on comprend ou si on ne comprend pas. C'est ce qu'il voudrait mais il est assez sage pour savoir que notre temps épris de clartés simples préfère les sentiers battus. (p.30-31).

Ces « notes » qui viennent clore chaque partie constituent, en réalité, des regroupements thématiques qui balisent, au premier plan, une autre critique du pouvoir politique postcolonial, la désillusion autour de laquelle s'organise le récit. La fragmentation, ici, est une stratégie de déstructuration à la fois du discours littéraire et du discours politique. Typographiquement, les fragments critiques se distinguent des récits du narrateur par le caractère en italique.

3. L'effet-recueil

Le morcellement du récit en petites unités narratives a été illustré, avec *Les soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, par un projet, spécifique auquel nombre d'écrivains vont, par la suite, se référer. Le récit a une structure de double fragmentation : d'abord, un premier niveau constitué de trois parties; ensuite, un deuxième niveau avec la répartition des parties en chapitres (au nombre de onze pour les trois parties) avec des titres qui n'entretiennent aucun rapport entre eux, donnent même l'impression d'un recueil de textes épars. Les titres ne se conforment pas à la même typologie. Certains sont de vrais fragments au sens d'une « écriture concentrée, verticale, rapide, introspective du monde » (p.47) comme cette maxime qui sert de titre au premier chapitre de la troisième partie : « Les choses qui ne peuvent être dites ne méritent pas de nom ».

D'autres compriment, en dégagant les grandes lignes, le récit à venir : « Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir ». Dans tous les cas, l'écriture postule, dans ses brisures

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

narratives et à grand renfort de titres fortement performatifs dans leur formulation, la fragmentation des espoirs mis dans les indépendances. Une telle démarche a comme objectif de contourner le « roman-fleuve » pour offrir une perception dynamique de l'histoire sous forme d'instantanés, de recueil. Il y a une sorte d'effort progressif d'ébrèchement des protagonistes du récit. Le projet fragmentaire de Kourouma semble répondre à une poétique de l'atomisation où c'est par un travail de réagencement que le lecteur arrive à reconstituer l'intimité du prince déchu Fama Doumbouya. Le récit ne se donne pas à lire comme un ensemble homogène, mais comme un système complexe de motifs à reconstruire. Sans cesse happée par le cours fragmenté de la vie, l'histoire de Fama Doumbouya et de l'échec des indépendances se dérobe à la linéarité narrative et à la soumission aux normes. L'écriture reprend à son compte la pluralité informe des événements pour créer sa propre forme avec des fragments condensés et pour annoncer, en quelque sorte, le temps des questions et des doutes, fait d'un mélange d'espoir et d'angoisse face à l'avenir d'une Afrique mal indépendante.

L'impression du coq-à-l'âne qui se dégage à la lecture des *Soleils des indépendances* crée un effet de répétition-variation qui réitère un plaisir de distorsion reflétant le désordre sociopolitique à l'œuvre dans le récit. Un tel projet réactive les convulsions intérieures de l'écrivain face au drame sociopolitique dont le romanesque veut reconstituer les différents niveaux à travers l'effet cinématographique de la succession des séquences.

Telle sera également la démarche adoptée en 1975 par Mohamed Alioum Fantouré avec son roman *Le récit du cirque de la Vallée des Morts*. L'œuvre adoptait le ton d'un « roman-théâtre » subdivisé en sept « chapelets » où scènes de coulisse, représentation, voix off, effets scéniques, réactions du public, effets de théâtre dans le théâtre, textes déroulant sur un écran géant et plages de silence transcrites par de nombreux points de suspension s'entrelacent dans un récit sclérosé, violemment fragmenté par une superposition graphique saccadée de majuscules et de minuscules. En somme, un roman du *melting pot* typographique et événementiel dont les artifices se retrouveront tout au long de l'œuvre du romancier guinéen, construite thématiquement autour de la dramaturgie du pouvoir politique dans un contexte de despotisme et esthétiquement dans un dédoublement de la forme fragmentaire.

En effet, il y a comme un grand livre impossible à écrire dans la forme idéale qui se désagrège en segments. Ce grand livre, c'est « *Le Livre des Cités du Termite* » de Fantouré, annoncé en 1979 et dont l'histoire s'étale sur quatre œuvres : *L'homme du troupeau du Sahel* (1979), *Le voile ténébreux* (1985), *Le gouverneur du territoire* (1995) et *L'arc-en-ciel sur*

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 4, Décembre 2020

* * * * *

l'Afrique (2001). Chaque roman du grand roman s'éclate aussi en morceaux dispersés dans une écriture typographiquement hétérogène qui agresse la vue. Chants, rapports confidentiels notamment dans *L'arc-en-ciel sur l'Afrique*, extraits de presse, séquences mémorielles, etc., alternent indéfiniment, participant à l'émiettement du corps textuel. On y retrouve plusieurs paliers typographiques annonçant, des territoires textuels bien délimités. Dans *Le voile ténébreux*, le personnage de Mainguai, mandaté pour retrouver *Le livre des ancêtres* mémoire d'une identité collective perdue, se lance dans une quête mouvementée dont le récit intègre la trame d'ensemble comme un corps étranger. L'intériorité du héros s'ouvre au lecteur dans une confiance dont la singularité et la pertinence se remarquent au niveau de la mise en relief typographique. Dans la composition du texte alternent majuscules, gras et italique, combinant ainsi différents niveaux dans la fiction. La stratégie de concassage du récit rappelle la bigarrure narrative du *Récit du cirque de la Vallée des Morts*. Avec ce premier roman qui porte la fragmentation à un degré exceptionnel, Fantouré a voulu proposer, par le biais d'une écriture bouleversée et bouleversante, la désintégration des valeurs dans une société à réinventer, par-delà toutes les normes d'une mise en scène ratée du pouvoir politique dans une Afrique à la fois réelle et fictive où :

« [...] naît doucement
rapidement
sûrement
cyniquement
féroce
cruellement
négativement
(*Le cirque de la Vallée de la vallée des morts*).

Avec ce texte-là, le récit se joue justement dans une salle de spectacle où vient de commencer la représentation d'une pièce écrite et mise en scène par Saibel-Ti. Au cours du spectacle, un spectateur proteste contre le genre de théâtre proposé au public. De la salle retentit un coup de feu. Le protestataire est abattu. Le public refuse de livrer l'assassin et il s'ensuit un démêlé. Tout le projet du metteur en scène s'effondre. Désormais, il estime que son rôle n'est plus d'inventer une histoire toute faite pour le plaisir du spectacle, mais d'inviter tous les habitants de ce pays dominé par le «*Rhinocéros-Tacheté*» à exprimer ce qu'ils ont vu et vécu, ce qu'ils sont. Ce projet ambitieux du metteur en scène aux prises avec la fiction, et son double social est aussi celui de Fantouré lorsqu'il refuse de produire un «*roman*» et lui préfère un récit tentaculaire, hybride jouant sur le romanesque pour inventer un lieu de

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

représentation de la vie dans ses sens et contresens. Tout se passe comme si le lecteur était invité à « suivre un film » en cours de tournage où le régisseur ici l'écrivain n'est nullement tenu de se conformer à un fil conducteur. Tout s'improvise comme une fiction dans la fiction, y compris les protagonistes dont l'un se définit, à juste titre, comme « *la somme d'une vie imaginée par [s]on auteur (VTP.4)* ». Le héros de Fantouré est une figure défaite que l'écriture cherche à reconstituer au fil des pages, comme l'écrivain lui-même tente, dans la traversée des espaces de l'exil, de reconstruire une unité identitaire.

4. La Polka sur fond de fragments

Si avec Lopes ou Fantouré chaque récit dans son évolution en spirale participe de la totalité du récit, de la même façon que la page d'accueil d'un site Internet, ici le récit central propose des ramifications qui vont dans plusieurs autres textes. Avec Efoui, les fragments sont des intentions romanesques inachevées, mieux, des invariants romanesques repris d'une œuvre à l'autre, d'un genre à l'autre. Il s'agit d'une écriture strictement de rupture continuité où, sans jamais s'épuiser, s'enchaînent des fragments. Les romans de Kossi Efoui, *La Polka* (1998) et *La fabrique de cérémonies* (2001) sont composés de fragments, combinant, dans un enchevêtrement parfois délicat à délier, des séquences de textes antérieurs. Ainsi, des éclats de textes préalablement écrits se recomposent ou se décomposent dans une autre œuvre pour donner naissance à une nouvelle harmonie, harmonie sur l'importance de laquelle R. Barthes (1975. p.48) insiste dans l'écriture fragmentaire : « Le fragment a son idéal: une haute condensation, non de pensée, ou de-sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique : au "développement", s'opposerait le "ton", quelque chose d'articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le timbre ».

Le projet littéraire de Kossi Efoui propose le fragment comme une ébauche achevée, un modèle réduit irisé d'un sentiment du moment auquel, le temps ou l'espace peut imposer une autre retouche. Il en est de même des personnages conçus comme des motifs narratifs, au destin échafaudé et inachevé, de fragments qui finissent par les faire oublier, mais pas pour longtemps puisqu'ils refont surface dans d'autres œuvres pour de nouvelles expériences. En clair, chez Efoui, la pratique fragmentaire est une expérience de l'inachèvement et de la déterritorialisation. Il y a inachèvement parce que tout est en fuite, y compris l'instant même, et l'écriture ne peut être qu'une esquisse, une ébauche, non pas d'une quête de la perfection mais d'une tentative de fixation du fugace, de l'insaisissable, dans le sens où l'entend

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 4, Décembre 2020

* * * * *

D.Charles (1984, p.13) lorsqu'il s'interroge sur la notion même d'ébauche, qui serait un fragment de l'infinitude :

Qu'est-ce en effet qu'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 ne soit rien de plus qu'une entamure et ne puisse oser se présenter comme définitive.

Il s'agirait aussi d'une déterritorialisation en ce qu'elle procède, souvent avec violence, d'une stratégie de renaissance textuelle. Les textes subissent des amputations et des greffes inattendues, brisant leur homogénéité par l'imposition de séquences prélevées sur d'autres textes ou encore tirées du corps de l'œuvre en cours. C'est avec son premier roman, *La Polka*, que la technique de greffe-amputation constitutive de la fragmentation est portée à sa perfection. Le récit est une profonde allégorie qui se joue dans la tête d'un narrateur-conteur. *La Polka*, c'est le nom de guerre de Nahéma, une jeune fille d'une vingtaine d'années, particulièrement agitée, dont la mère est décédée en couches et dont l'histoire du père inconnu reste une énigme qui alimente les commentaires et les discussions au Bar M., carrefour de ce petit monde de paumés en permanente quête de délassement. Nahéma do Nascimento, dite La Polka, décide un jour de partir pour la mystérieuse ville de Saint-Dallas; puis Pape Solo, instituteur et grand animateur de funérailles, laisse ensuite tomber la nouvelle : La Polka est morte. Il sait certes débrider l'imagination avec ses récits disséminés dans le récit comme les traces d'une autre mémoire, mais le corps de La Polka, retrouvé pendu, est bien identifié et rendu à sa famille. La douleur prend tout le monde de court. Le vide soudain éprouve, transforme la mémoire du narrateur en une vaste hallucination qui nourrit le récit d'un permanent chevauchement entre réel et fiction, où sont mis en pièces, passés, émotions et pensées philosophiques. Le mot « événement » revient fréquemment dans les propos des personnages, mais l'écriture, elle, rêveuse et fortement émietlée, n'en propose pas un seul avec rigueur. Tout tourne en spirale, le temps comme l'espace. Les mots s'empilent et se vident de leur sens, renvoyant secrètement au discours saccadé de désespoir et de pessimisme, à l'imagination débridée de ce petit monde paumé dont la vie est un éternel recommencement.

Ce carnaval de mots et d'éclats de souvenirs ressuscite l'inquiétant soupçon de la mort facile, « qui laisse sans voix ni geste, sans le moindre chant, la moindre dernière parole ou danse d'agonie » (*LP*, p.62-63). Le récit lui-même se donne toutes les libertés en se répétant et en anéantissant tout effet de construit, de formel. Tous ces multiples souvenirs, événements mutilés, deviennent des cauchemars et surgissent dans la narration, telles des échappées de la

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

conscience du narrateur. La trame romanesque cherche à rester entièrement fidèle au souvenir de La Polka, immortalisée par une carte postale qui revient fréquemment dans le cours du récit comme un fragment symbolique.

Sur le plan de l'écriture, *La Polka* constitue une zone de contact entre les différentes œuvres (nouvelles et pièces de théâtre) produites par Efoui depuis 1988, et une homogénéisation de différents fragments pris isolément dans chaque œuvre. Cette mise en ordre n'obéit cependant à aucun ordre, et c'est plutôt le hasard du *patchwork* qui leur assure une certaine vitalité d'ensemble. L'unité narrative dans *La Polka* résulte ainsi de la fusion des nouvelles, « *Les coupons de Magali* » (1990) et « *La Tomate farcie et l'horreur du vide* » (1991), et des pièces de théâtre comme *Carrefour* (1989) et « *Le petit frère du rameur* » (1995). La Polka, c'est avant tout Magali, le nom surgit d'ailleurs dans le récit (p. 64) pour disparaître sous l'ombre des mots, laissant en suspens une histoire à peine amorcée; cette figure vaporeuse et insaisissable, morte dans des conditions non élucidées, comme Kari dans *Le petit frère du rameur* dont la mort non moins spectaculaire plonge tout le monde dans des interrogations mitigées sur une société en ruine. Le récit, dans *La Polka* est, en tous points, étrange, avec des personnages énigmatiques comme La Polka elle-même. Tout se passe comme dans un film où le scénario reste le même, dans un temps compact où « les jours passent à plusieurs » (*LP*, p.77).

Similaire est la démarche adoptée dans *La fabrique de cérémonies*. L'histoire est une traversée de l'histoire et de plusieurs géographies mettant en scène deux ex-étudiants en ex-Union soviétique, Edgar Fall, habitant un grenier à Paris, vivant de traductions en Russie de romans-photos pornographiques et rêvant de réaliser un documentaire autofictionnel avec supplément de pensées, et Urbain Mango, curieux philosophe débitant des proverbes à chaque coin de rue, qui se retrouvent en Afrique de l'Ouest pour le compte de *Périple Magazine*, un journal clé de voyage à sensation, genre de presse de boulevard. C'est une délicate mission qui les conduit dans un véritable cirque, sur les ruines de cinq États, dans une hallucination d'images et d'impressions fugaces. Edgar Fall, rattrapé et rejeté par son propre passé, devient une somme de sensations, d'apparitions, de rêves qui constituent des fragments d'un récit composé.

Quatre des douze chapitres qui composent le récit de *La fabrique* (chapitres III, VII, VIII, IX) portent le même titre : « *La nef des fous (détail)* », comme s'il s'agissait d'une réécriture du même texte. Dans les deux romans, les personnages sont des ébauches

ontologiques en perpétuelle reconfiguration, comme pour atteindre, un jour, l'être idéal. Ils traversent les œuvres sous le même nom (Pape Solo, La Polka), se métamorphosent dans la même œuvre en changeant d'identité, à l'instar de ce curieux personnage de *La fabrique* qui, à chaque apparition dans le récit, s'assigne une dénomination nouvelle :

Je me suis dit : James Elawolé dit Jacob (c'est mon nom), va voir ce type. (p. 161)

Je me suis dit Jacob (James Elawolé, dit Jacob), c'est mon nom. (p.162)

James Elawolé (Sila dit Jacob) est resté dans le coin... (p. 164) »

D'autres personnages meurent dans l'inachèvement, comme Magali déjà en morceaux dans la nouvelle « *Les coupons de Magali* », avant de mourir dans *La Polka*. Chez Efoui, le fragmentaire est un art de la répétition-variation qui institue une coprésence du tout et du rien, du construit et du bazar, de l'ordre et du désordre. C'est là un plaisir poétique par lequel le romancier exploite la dimension de l'infinitude du monde et des balbutiements de l'imprévu, de l'insu, en tout cas de la nature provisoire et apocalyptique des êtres et des choses soumis à la variabilité. Un souci de son écriture est de retourner à son propre passé dans un élan de régénérescence, ce qui entraîne chez le lecteur l'impression, sans doute paramnésique, d'un «*déjà lu*», avec des segments indéfiniment repris en *leitmotiv* le long du texte. Quant aux personnages, ils sont des fragments, les pluriels d'une unité difficile à réaliser, ainsi que le démontre le premier chapitre de *La fabrique de cérémonies* intitulé « Buste : fragment d'un personnage ».

Conclusion

Le profil du roman francophone africain a véritablement changé avec l'écriture fragmentaire dont les traces balbutiantes chez Kourouma se sont imposées en esthétique scripturaire, surtout à partir des années 1980, comme un projet de subversion de l'ordre et du sens établis. Le fragmentaire se fait, de plus en plus, le reflet de l'individu délocalisé, dépersonnalisé et désespéré qui cherche à recoudre rêves, souvenirs, altérité de soi, angoisse identitaire, exigences d'un nouvel horizon d'attente, etc., dans un univers textuel qui cherche à affirmer sa propre autorité. Le roman, comme genre, devient un masque aux occurrences trompeuses permettant de donner libre cours à une écriture d'esquisse et de mise en scène du réel. Chez les écrivains comme Lopes, Fantouré, Efoui et Tchak, qui ont en commun l'expérience de l'exil intérieur ou physique, le fragmentaire semble offrir la possibilité d'une relecture (par étapes) de soi qui pousse à un va-et-vient entre le *penser* et *l'écrire*. Ce qui

Le fragmentaire dans le roman francophone africain

DABLE Kouakou Paul

* * * * *

pourrait faire la fortune de l'écriture fragmentaire, de «*la tendance textoclaste* » en plein essor dans le roman africain francophone, serait, du moins à titre d'hypothèse, les exigences de la *World Literature* dont les canons institutionnels postulent, à l'arrière-plan de la création littéraire, une forme et un projet littéraire en accord avec les intérêts d'un lecteur universel pris dans une crise du temps et dans le giron du *fast food* et de l'instantané.

Références bibliographiques

1. Corpus

- Diop Boubacar Boris, 1981, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan.
Efoui Kossi, 1998, *La Polka*, Paris, Seuil.
., 2001, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Editions du Seuil.
Fantouré. Mohamed-Alioum, 1975, *Le voile ténébreux*, Paris, Présence Africaine.
., 2000, *Le récit du cirque de la Vallée des Morts*, Paris, Présence Africaine.
Kourouma Ahmadou, 1968, *Les soleils des indépendances*, Paris, seuil.
Lopes Henri, 1982, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine.
Tckak Sami, 2001, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard.

2. Ouvrages consultés

- Anastopoulos, Françoise Susni, 1997, *L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France.
Balandier Georges, 1980, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland.
Barthes Roland, 1964, *Préface aux Essais critiques*, Paris, Seuil.
., 1973, *le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
., 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
Damien Bédé et Moussa Coulibaly, 2015, *l'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan.
Daniel Charles, 1984, *Corps écrit. L'ébauche*, Paris, Presses universitaires de France.
Dabla Sewanou, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
Quinard Pascal, 1986, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana.
Rabau Sophie, 2002, *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan.
Roy Alain, 2003, « L'art n'est pas une subversion », *L'atelier du roman*, Paris, n° 33.