

INTRODUCTION

Justin Bisanswa, Kasereka Kavwahirehi, Susanne Gehrmann

L'engagement dont on affuble le roman francophone est une de ces évidences qui étonnent. La notion réfère généralement à la force de représentation du roman, c'est-à-dire à sa capacité à dire la société. L'expression incandescente des turbulences qui ont marqué les années précédant les indépendances, et des interrogations qui caractérisent celles-ci a fait croire à la mission sociale du texte francophone. La critique observe fréquemment que le roman francophone nous enchante de son désenchantement, avec des fortunes diverses. Pourtant, dès qu'on entend définir cette urgence et cette pression de dire le social, les perplexités se multiplient. Le lecteur comme le critique a tendance à rendre compte des cultures qu'essaime l'environnement sociohistorique du texte (francophone) devenu prétexte. Aussi la rigueur du discours scientifique (esthétique) cède-t-elle le pas à une critique d'humeur ou de goût qui fait la part belle aux dérapages idéologiques et culturalistes sur des réalités autres. Or, ces « biens culturels » sont aussi et surtout symboliques.

En continuité avec *Présence francophone* no 67, *Tangence* no 82, *Revue de l'Université de Moncton* 37/1, ce numéro de *Dalhousie French Studies* voudrait jeter un regard renouvelé sur l'articulation du roman francophone avec les savoirs, et tenter de comprendre ce que peut être le savoir du roman. Chacun de neuf textes qui le composent est une variation de la même problématique, voulant allier l'ouverture du roman à d'autres disciplines des sciences humaines et sociales avec la spécificité de ce dernier, car le roman n'est pas un traité de philosophie ni de sociologie, il n'est pas non plus un document historique ni ethnologique.

On peut comprendre la nécessité de la présence dans ce numéro de deux textes et l'acuité du regard de deux collègues, un socio-économiste, Nuah M. Makungu, et un psychologue clinicien, Daniel Derivois, sur les textes littéraires pour leurs réflexions théoriques. Nuah Makungu a examiné dans « Enfants-soldats, rapports sociaux entre individus et développement » l'intérêt de *Allah n'est pas obligé* sur le plan sociologique. Prenant le romancier au mot et le roman au sérieux, l'auteur considère celui-ci comme une « mine de connaissance sociologiques, politiques, anthropologiques et économiques sur le Liberia et la Sierra Léone en particulier, et le continent africain en général ». Confrontant les faits romanesques aux théories de la sociologie du développement, il observe la santé des libertés individuelles et celle des infrastructures en temps de guerre à cause de la nature des États, de l'histoire coloniale et du mode de fonctionnement du système politique. Selon lui, cette situation bloque « la jeunesse et la dynamique du développement dans ces États de l'Afrique de l'ouest ». Le texte, pour nous, est un jeu, une intervention face au monde, une indexation de celui-ci, faite de symboles, de fantasmes et de mythes. Il nous rappelle qu'il ne faut pas confondre connaissance et croyance. S'il dit le monde et indexe ses composants aux éléments extérieurs, il surimpose son propre système à celui de la langue. S'il est en prise sur la société, ce ne peut être que dans les termes d'un imaginaire et d'une écriture. La fiction est donc première. On retiendra ici que l'ironie et la causticité sont les armes qu'utilise le romancier, et que la société est représentée à travers la conscience d'un individu.

À travers un dispositif de recherche clinique s'appuyant sur la psychanalyse, la littérature et l'histoire, Daniel Derivois lit la « traversée » de l'Africain déporté en Amérique, se fondant sur les textes de trois écrivains haïtiens (René Depestre, Joël Desrosiers et Lyonnell Trouillot). Derivois émet l'hypothèse d'une « dislocation psychique » et d'un « écart chez le déporté africain en Amérique ». Il précise bien que,

même s'il se fonde sur des textes, son interrogation porte sur l'artiste, « le sujet singulier créateur traversé par l'histoire traumatique groupale de l'arrachement et sur son effort pour symboliser, à son niveau, la dislocation et l'écart qui en résultent ». Le psychologue clinicien remarque que les trois écrivains haïtiens créent à partir d'un même lieu, « lieu mouvant », « un lieu géo-psychique qui transcende l'espace géographique de ces auteurs ». Selon lui, l'artiste africain déporté « travaille avec en arrière-fond plusieurs nations, les nations originaires, les intermédiaires et celles à venir ». D'où son effort de reconstruction d'un « habitat interne » et d'enracinement quelque part. D'où également le thème du double dans les textes. Peut-être voit-on s'inscrire ici un échec radical de la référence identifiante? Doit-on y déceler deux modes d'identification opposés? L'un dans le registre du rejet radical, à proximité des mécanismes du refoulement originaire, l'autre sous les traits du double positif?

La thèse de Derivois susciterait des interrogations aux littéraires : jusqu'où peut-on faire parler un texte et y lire l'artiste, le sujet créateur? L'usage de la paronomase (« J'île » de Trouillot), de l'hyperbole, de l'ellipse et de l'ironie chez Depestre et Desrosiers ou Laferrière en lieu et place de la métaphore se soutient d'une logique oeuvrant sur des ressemblances et où, dans l'écart ouvert par leur conjonction, rien du sujet ne se représente qui pourrait passer pour un signifiant. La paronomase fait remarque : esquisse avortée d'une généalogie de ce qui n'aura jamais pu être symbolisé, impossible *istos* d'une métaphore qui viendrait en place du sujet. Les mots s'appellent l'un l'autre, appel d'un syntagme au déroulement sans fin. Désespérance de la chaîne signifiante à sédimenter dans le vide. Des mots, des mots qui racontent la même histoire, mais quelle historicité a-t-elle pour celui qui la conte, conte à dormir debout, compte à rebours vers une origine anachronique. Saillies de l'ironie, « fonction sociale de la folie » (Lacan). L'ironie comme figure s'entend déjà dans les oppositions sémantiques hyperboliques. L'hyperbole s'établit dans un rapprochement de signifiants pris dans leur éloignement, par-delà leur discontinuité et leur différence. La force d'effraction des discours de Desrosiers et de Depestre se décuple par la juxtaposition hyperbolique en un écart qu'aucun commerce rhétorique ne peut réduire, effacer ou contenir.

Ces considérations commandent de déplacer l'interrogation sur ce qui s'est joué momentanément à travers des identifications imaginaires et que le jeu de l'écriture manifeste le mieux, tout en le remaniant. Ce questionnement sur la langue déborde le champ de la psychanalyse. Puisqu'elle réfute la catégorisation clinique, la langue d'un écrivain est difficilement pensable pour un analyste. Et pourtant, l'interrogation de ce qui dans une écriture fait style insiste dans la théorie analytique qui ne cesse pas, travaillée d'une façon avouée ou réticente par son fonds romanesque, de se référer à la littérature pour en faire surgir à la fois ce que celle-ci seule sait dire, et aussi ce qu'elle ne dit pas d'elle-même mais que d'une façon singulière elle produit comme série de fixations et ruptures dans les systèmes de représentation symbolique. Si la psychanalyse n'a pas à s'interdire de convoquer les textes littéraires pour informer certaines hypothèses, le mouvement inverse (d'exportation) est au contraire réducteur, à la fois pour la littérature et pour la psychanalyse.

Toutefois, le roman n'est pas seulement une expression esthétique marquée par l'intertextualité, mais aussi par l'interdiscursivité. Si Foucault s'attachait constamment à la littérature tout au long de sa réflexion sur le discours, la critique littéraire doit comprendre, à la suite de Saïd et de Mudimbe, l'intérêt de l'analyse du discours pour ses interprétations. Ainsi, précisément, les discours des disciplines scientifiques et leurs significations dans l'ordre d'une époque, d'une société, les discours politiques et idéologiques, devenant des strates du roman, sont retravaillés, questionnés, réinvestis par l'écriture. Par l'interdiscursivité en relation avec la circulation des savoirs, le roman construit le réel et réinterprète les discours ambiants.

À ce sujet, Nathalie Courcy rappelle, dans son article « Histoire, mémoire et vérité conjuguées au pluriel dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier », que « l'histoire personnelle, professionnelle et collective d'un individu » se construit à travers des ruptures, des ajouts et des rejets. Elle se demande comment « reconstituer une mémoire vraie », une « identité authentique » à travers l'écriture romanesque, la succession d'exils, les engagements et les langues multiples. Elle montre, à travers une lecture narratologique des romans d'Ollivier comment la superposition des récits, à travers lesquels s'éploient des souvenirs, renvoie à une mémoire qui permet d'élaborer un savoir sur le monde et sur l'Histoire. Elle souligne le rôle central joué par les sans-voix (la population noire) et, par le biais de la fiction, le roman veut repenser l'Histoire à travers des histoires individuelles. Pour elle, l'« écriture générationnelle » d'Ollivier n'est jamais anodine ni innocente.

Pour l'écrivain, n'importe comment il ne devrait guère y avoir de différence entre travail fictionnel et enquête sur la société. Une seule et même passion préside aux deux, comme si fiction et réalité étaient régies par les mêmes grandes lois, l'une relationnelle qui donne à voir que les phénomènes ne peuvent s'entendre qu'en connexion avec d'autres, l'autre dialectique rappelant que toute vérité étant contradictoire (« plurielle ») est toujours capable de s'inverser.

Le sens dus social entraîne donc Ollivier à observer de préférence les petites circonscriptions de la vie collective et à les traiter en données immédiates de la conscience sociale. Ces sociologies de terrain sont généralement fort instructives, pour autant qu'on veuille bien en dépasser le particularisme. Il est un fait qu'Ollivier ne saurait penser la réalité globale que construite, en dépit des contingences et incongruités dont il fait son miel.

Procédant en sous-main, le romancier fait parler la plèbe noire (« on », « la chronique raconte »...) au milieu des élites métisses. La présence de cette rumeur de la « périphérie sociale », le romancier en convient, a quelque chose d'intempestif. Du coup, ses personnages se meuvent dans la zone d'incertitude où ils sont apparus. Mais ils ne pourront le faire qu'en regard d'autres acteurs qui, eux, sont fortement certifiés. Ainsi, le roman d'Ollivier rapporte la société et la dérobe à l'Histoire. On comprend aisément qu'il soit scandé par les péripéties de l'occupation américaine, la proclamation de l'indépendance en 1804, les événements de la seconde guerre mondiale, Hitler, Mussolini, bien qu'évoqués de façon incidente et non sans quelque brouillage. Mais, au total, c'est leur évocation fragmentaire ou allusive qui fait sens. Cette évocation par le biais entend nous dire que l'Histoire se joue moins dans de grandes convulsions que dans la manière dont une société en se reproduisant reflète lesdites convulsions. Le lecteur attentif sait bien que cette vision est plus globale ou englobante et que ce procédé donne consistance à une mémoire foisonnante et à une Histoire ample et favorise les incursions les plus aiguës dans la complexité des structures et du jeu de pouvoir. Cette figuration limitée donne, néanmoins, le sentiment que la fiction perce à jour la formation sociale dans son entier et dans ses mécanismes les plus élaborés.

Il est vrai que la fiction d'Ollivier, procédant, comme nous venons de le dire, par évocations fragmentée, mais plutôt un mode d'analyse sans équivalent. Elle va tout le temps balancer entre, d'une part, une exploration de l'Histoire à travers une mémoire prompte à toutes les errances, et, de l'autre, une enquête tendue sur les arrière-plans d'une vie partagée tant bien que mal. Tout le travail d'écriture vise à concilier les deux tendances.

Comme on le remarque, le romancier aime les questions et les destins espiègles. Ne dérangent-ils pas le déterminisme, dont on sait quelle lourde chape il fait peser à l'ordinaire sur le roman? Avec cette mise en scène de la plèbe noire haïtienne, c'est encore l'improbable qu'Émile Ollivier fait surgir avec fracas au sein de la fiction. On pourrait donc voir ici le noir comme la figure même de l'Autre, c'est-à-dire ce qui est à la

fois impossible à connaître et indispensable à reconnaître. À partir de quoi, le sujet percevant et narrant reconnaît le noir comme résolument différent. Prétexte aussi à proposer une vision perturbée des identités sociales. Cette vision est inscrite dans les faits (fictionnels) et relève d'un redéploiement de la géographie sociale.

Autant dire que les personnages d'Ollivier maîtrisent mal leur destin et qu'ils se laissent entraîner dans de drôles de labyrinthes. Ce qui les voue à une misère sournoise n'épargnant même pas les tenants du pouvoir. Mais ce qui éveille aussi chez quelques-uns des sursauts de vaillance ou de vitalité. Ceux-là, les plus créatifs, s'entendent à déjouer les coups du sort. Le romancier en fait ses agents de prédilection. Encore faut-il relever qu'il témoigne d'une bienveillance bien plus générale, qui trouve toujours à s'exprimer à quelque moment. Forme de compassion envers les victimes? Croyons plutôt à un obscur amour de l'espèce telle que celle-ci se reproduit en ses multiples acteurs dans la lutte pour la vie. Dès lors, le héros-narrateur a un sens du social déjà bien arrimé mais qui va se trouver porté de plus en plus par un plaisir jubilatoire à comprendre et à démonter. À partir de quoi, la socialité sera définitivement perçue comme espace de jeu, où excellent ceux qui, ayant bien intégré les règles, s'attachent à en tirer d'instinct le meilleur rendement. Et le romancier de s'éprendre des « beaux joueurs », de tous ceux qui, conscients de l'arbitraire du code, le dévoilent et l'utilisent à leur profit dans le même temps. Une passion aussi pure est évidemment guettée par la manie ou par la perversion. Mais, là encore, qui est pervers? L'observateur ou l'objet observé? Au cœur du social gît une folie de base dont la fiction ne cesse d'illustrer le pouvoir contagieux. Intéressant de voir les relations de pouvoir et de domination marquer en ce cas les limites d'un désir qui se laisse entraîner loin. Tout juste le romancier se réserve-t-il le droit de rendre visibles les grandes structures sociales de préférence depuis des lieux d'observation latéraux. Sous cet angle, la représentation est guettée par le futile et tend à se réduire à des effets de surface. Elle met en exergue toute cette dérision du symbolique inhérente aux tactiques distinctives, aux luttes de préséance et aux rites de fétichisation culturelle. Mais nous savons aujourd'hui combien ce symbolique-là fait sens et qu'il n'est jamais que l'envers – déterminant en retour – des rapports de classes les plus nus.

C'est dans ce sens qu'il conviendrait de lire le texte de Kasereka Kavwahirehi « La traversée comme dépassement de la raison grammairienne chez Fabien Eboussi Boulaga et George Ngal » dont l'objectif est double. D'une part, l'auteur s'attache à établir une historiographie du roman africain : il montre comment Ngal, dans *Giambatista Viko*, relaie la problématique dans les sciences humaines et sociales de l'émergence d'un nouveau discours africain sur le monde. Se référant au titre et au nom du personnage, il y lit une analogie entre le philosophe et politologue napolitain du XVIII^e siècle (Vico) et Viko de Ngal en quête d'un nouvel ordre du discours, réorganisant les savoirs, brassant diverses disciplines, sous la diversité des tons et des formes. D'autre part, Kasereka observe dans *La crise du Muntu* l'énonciation d'une autre manière d'écrire la philosophie, caractérisée par le subjectif, le vécu, le biographique, et estime que « l'écriture », au sens où l'entend Barthes (cité dès le début du texte), inaugure cette quête d'émancipation de la philosophie en Afrique. Barthes lui-même, insistant sur la dimension de l'écriture (dans *Michelet par lui-même*), considérait Michelet comme celui qui a fondé l'histoire de la France. En somme, semble nous dire le texte, le roman et la philosophie dans leur convergence se rejoignent dans leur quête de libérer le discours africain de la raison coloniale. L'article se veut une esquisse de ce commerce, même s'il reste difficile de convaincre que l'usage du pastiche, de l'ironie, du jeu et de la parodie suffisent pour parler de la poétique du texte philosophique.

Comme on le sait, il n'y a pas de relation d'immédiateté entre le texte – sa fiction, son écriture – et le monde. L'intention véritable n'est pas de copier le monde, à peine d'en imiter la vie mais bien davantage de procurer de l'un et de l'autre un équilibre en modèle réduit et d'ériger le roman en vaste duplicata métonymique de l'univers, d'un

certain univers (Bisanswa, 2007d). Ce qui implique l'agencement d'un artefact très dominé, pourvu d'une grande cohérence et qui met au point des dispositifs narratifs bien maîtrisés. L'illusion de la vie que donne le monde de suppléance créé par le roman n'est pas la réalité de référence. Ce monde, qui a sa cohérence et son organisation, est travaillé par le subjectif. Le savoir du roman est toujours tributaire de la posture d'énonciation de son auteur. Si le roman est, comme le prétendait Stendhal, « un miroir que l'on promène sur la grand-route », ce miroir répond aux notions d'écran et de vision, avec des réfractions diverses. Dans ses ouvrages, et spécialement *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine réserve une place de choix à une définition du roman moderne à travers les usages que fait ce roman des paroles sociales (sociolectes).

Edouard Glissant, dans les analyses de Katell Colin et de Deborah Hess, thématise la relation de la littérature à l'Histoire, et inventorie le passé antillais qu'il réinterprète. Si Hess insiste sur la complexité intertextuelle de l'œuvre (générique, théorique, structurale et discursive) qu'elle lit en relation avec le domaine mathématique, Colin souligne le caractère tentaculaire de « l'intellectuel total » qu'elle analyse d'abord dans la trajectoire de l'écrivain et observe comment le romancier investit dans ses romans tous ces savoirs : philosophie, histoire, ethnologie, sociologie, politique, psychiatrie, linguistique, etc.

En effet, Edouard Glissant, fondateur incontesté du roman antillais moderne, est l'écrivain de tous les paradoxes et de toutes les contradictions. Il crée la nation martiniquaise dans *La lézarde*, alors que la Martinique célèbre son appartenance à la Nation française par la loi de la départementalisation. Il invente une forme de roman promise à un riche avenir, il en explore tous les possibles au sein d'une production abondante, il déborde cette forme de partout. Désormais, le roman s'adresse à un large public tant par l'autorité morale dont il est investi que par toutes les ressources du romanesque qu'il est engagé à explorer. Mais dans sa pratique comme dans son œuvre, Glissant se préoccupe de donner au genre la destination littéraire la plus haute, dans le voisinage de la philosophie, de la sociologie, de l'histoire et de l'ethnologie. C'est donc autant la puissante diversité d'un projet que son unité qui le fonde en modèle. Il est vrai que la critique a tendance à figer la portée de son entreprise en la ramenant à la créolisation, à la poétique de relation ou du paysage, à la pensée de tremblement, au discours antillais, c'est-à-dire en étant parasité par les propres commentaires de l'auteur son œuvre. Mais les meilleurs ont bien vu que l'auteur du *Discours antillais* allait au-delà et donnait vie à une esthétique en mouvement, riche de potentialités multiples. Ainsi perçue, l'œuvre de Glissant est le fruit d'une personnalité exceptionnelle et d'une trajectoire hors du commun, marquée par une tendance incessante à en faire trop.

Commençons par la construction. A la façon des *Rougon-Macquart*, l'œuvre romanesque de Glissant se déploie en saga, autour de l'esclavage et de deux familles, mais faisant passer tout son matériau au prisme d'une conscience et d'un même regard, ceux du narrateur-héros. Au gré d'un gigantesque et subtil effort de remémoration, un être se constitue dans la reconstruction de son passé, qui est aussi celui de quantité d'autres personnages. Ainsi l'ensemble du récit est gouverné par l'énorme expansion d'un *je* qui jette des ponts entre différentes directions. Dans cette perspective, le processus mémoriel finit par n'être plus que la cause existentielle d'une composition tour à tour centrifuge et centripète. Déployé à partir du seul foyer de l'esclavage, le récit ne s'égaré sur des voies latérales que pour revenir à son point de départ qui est aussi point d'arrivée. C'est ce que fait ressortir le caractère fortement digressif du roman de Glissant. Il n'est pas de récit qui déraile autant que *Tout-monde*, greffant un épisode sur un autre, glissant à l'anecdote, au commentaire, à l'évocation lyrique. Au point que l'on peut se demander si la polyfocalisation n'est pas prépondérante. Elle est en tout cas dans la logique générative du roman et d'un sujet régisseur qui procède par associations. Mais il n'est pas de texte non plus qui revienne plus sûrement à son propos en toute occasion. Dans le même mouvement, ce propos est tout ensemble rétrospectif et prospectif, jetant

des ponts vers le passé et vers l'avenir. Suprême effet de réel, la digression finit par orienter le texte vers la forme inédite du récit-essai alternant fiction et commentaire réflexif. Certes, la fiction demeure prépondérante, mais elle ouvre de plain-pied à un commentaire qui, tout sérieux qu'il soit, retire de son caractère pimesautier un réel pouvoir romanesque.

L'entreprise romanesque repose sur des bases théoriques qui, même si elles paraissent hétéroclites ou fantaisistes, sont le produit de toute une réflexion. On peut trouver les éléments de celle-ci dans les interviews, les essais, les conférences et même les romans. A travers ruses et dénégations, ce grand texte dit combien Glissant mesure ce que son œuvre recèle de force novatrice. C'est le *Discours antillais* qui réalise le plus fortement la synthèse du projet, tout en s'efforçant d'en faire accepter l'audace. Le romancier, dit Glissant, se fera l'historien, « prophète du passé », admirable oxymore qui dit le dépassement du roman. Programme ambitieux de décrire les rapports sociaux que s'est fixé le romancier et qui trouvera ses répondants tout ensemble dans la philosophie, l'histoire, la linguistique, l'ethnologie, la sociologie, etc. Il montre l'évolution de la société martiniquaise en analysant les généalogies. Il donne à voir les tendances à la reproduction anomique du social (délire, traumatismes, hallucinations, misère, etc.). Soit d'un même coup les structures économiques (capitalisme historique) de l'esclavage et les convulsions, en tenant compte de ce que les premières se dissimulent sous les secondes. Vaste projet d'histoire sociale et culturelle. Autant dire que, pour le romancier, toute histoire sociale est à double fond. Il apprend à distinguer entre l'Histoire officielle, celle des vainqueurs et des décevants, et l'histoire secrète, celle des vaincus et des parasites, entre la menteuse et la honteuse. Il échoit donc au romancier de sortir de l'ombre mensonges et secrets : complots, intrigues, amours cachées, résistance, larbinisme, appétit de profiter et de jouir qui ont déclenché la traite et l'esclavage, toute cette vie d'en dessous est le tout-venant de l'œuvre.

Ainsi conçue, l'œuvre de Glissant est une extraordinaire machine à produire du sens, de la représentation, de la fiction. La puissance de la construction réside notamment dans le retour des personnages qui fait du romancier un vrai démiurge. Pour peu que le lecteur circule dans le grand ensemble, fût-ce à des moments séparés l'un de l'autre, il retrouve de récit en récit des figures connues. Et une leçon de sociologie pratique lui est donnée : elle lui fait toucher du doigt le caractère relationnel de la société martiniquaise – qui est celui de toute société fictive; elle lui révèle en même temps que tout acteur varie suivant les contextes dans lesquels il se trouve et selon la perception que des gens différents ont de lui. Deux éléments soutiennent l'organisation et la structure de l'œuvre : l'ombre de caractère fictionnel, le destin d'une famille imaginaire, et l'autre emprunté à l'histoire, l'avènement et l'évolution de l'esclavage. Ces deux grands récits renverront constamment l'un à l'autre; on peut lire le roman en permanence à deux niveaux, celui de la grande histoire épique, et celui d'une histoire plus restreinte de caractère dramatique. Graphe de toute la construction, l'arbre généalogique et la chronologie des faits emblématisent ce que l'ensemble des romans a d'organique et de fermé, et donnent à entendre que Glissant est très intimement présent dans son texte et qu'il est à l'image de quelques-uns de ses personnages.

Laurence Boudreault classe, dans son article « Ambivalence du signe et savoirs dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », les diverses tendances critiques de l'œuvre romanesque de Kourouma. Justin Bisanswa cherche à percer le mystère du personnage de l'enfant-soldat dans *Allah n'est pas obligé*, et montre combien la transparence de l'écriture de Kourouma est un leurre, et constitue un obstacle à lire l'énigme de la fiction. Il observe que Birahima est un analyseur de la société, comme Fama, Salimata, Djigui, d'une autre façon et par d'autres voies. Par une analyse qui se situe à l'intersection d'une sociologie et de la pragmatique, il détecte le savoir à l'œuvre dans le roman, et remarque, avec raison, que Kourouma est sociologue et poète du social, multipliant son personnage

en indices de toute une inscription sociale et de toute une époque, la sienne et celle des autres.

Ces deux analyses, loin des mythes et des stéréotypes de lecture, donnent à lire que le roman se veut d'un matérialisme cru et spontané, dont la mythologie s'exprime en accents soudains et en lignes de fuite. Mais celle-ci a ses méthodes d'accentuation bien à elle qui se traduisent par la pluralisation des figures de l'être. De moment en moment, Birahima renaît différent, au gré de ses multiples errances dans les forêts à travers les camps rebelles. Une sérialité figurative en découle : série des filles (enfants-soldats), série des Birahima, série des descendants des esclaves noirs américains affranchis, série des seigneurs de guerre, série des fragments du corps, série des compagnies d'exploitation des minerais, etc. Le personnage s'éparpille; il présente des facettes variables et même contradictoires. Au terme, il se retrouve sans identité stable. Se reconnaît ici la conception « phénoménologique » qui préside au roman et veut que tout objet soit saisi en aspects à travers la conscience mobile d'un sujet. Mais, avec Birahima, ce point de vue s'accentue, parce que le romancier a voulu faire de lui un être en constante dérobade. Expression et contenu, le phénomène des enfants-soldats assure la double fonction de climat mental et d'horizon de référence. Au total, il vaut comme une vaste connotation. Le massacre des innocents et la prébende en sont les emblèmes. Ceux-ci soutiennent la mise en valeur d'un personnage qui, chemin faisant, deviendra lui-même l'équivalent symbolique de ce phénomène et, comme tel, le porteur de cette nouvelle culture de la guerre en Afrique.

Birahima est un être, par extension, d'un comportement symbolique qui retentit sur le déroulement même du récit. Il est ce personnage qui fait écrire au romancier autre chose que ce qu'il voulait dire. Rappelons que le thème du roman est une commande sur les enfants de la guerre en Ethiopie. Birahima exerce d'emblée un étrange pouvoir sur le roman, qui est de contrarier sa logique narrative. Il semble plus que d'autres déjouer la mainmise de l'auteur sur son texte. Il projette sur le roman un halo de liberté qu'on n'avait jamais observé chez Kourouma. De toutes les figures des romans de l'auteur, il est celui qui incarne le plus une certaine autonomie, alors même que presque tous les personnages passent pour des êtres condamnés à être enchaînés à leurs vices. Son effet majeur sera de compromettre la structure déterministe qui préside à toute narration romanesque. Certes, depuis *Les soleils des indépendances*, Kourouma a pris avec ce déterminisme plus d'une liberté. Ce licencié en mathématiques qui se glorifie d'avoir tordu le français ne s'en est jamais tenu à un ordre narratif rigoureux, usant librement de la digression et préférant mêler les causalités contraignantes du récit avec les libertés de l'essai. On sait de plus qu'il a fréquemment joué d'effets de surprise – comme ceux que Roland Barthes, parlant de Proust, a décrits sous le nom d'inversions et qui, jouant de la méprise sur l'identité véritable du personnage, introduisent un trouble ironique dans le sérieux de la représentation (Roland Barthes, « Une idée de recherche », dans *Recherche de Proust*, p. 34-39). Avec Birahima, le fil narratif se distend complètement.

Tout cela rejoint l'adhésion du héros à l'actuel et à l'immédiat. Puisque Birahima inaugure en texte un rapport au monde qui déjoue la part la plus instituée des pratiques sociales, il est aussi celui dont une narration bien ordonnée ne peut plus exactement contenir le destin. L'adolescent impromptu brise la chape : son entrée même dans la série des enfants-soldats est légèreté. Le plan de vie qu'il s'était assigné en allant chercher sa tante, Kourouma l'a voulu beaucoup plus fluctuant. Rien d'étonnant que le récit soit linéaire. Rien d'étonnant à ce que le récit soit toujours là sans y être et ne se présente que de biais, à travers oraisons funèbres, récits de vie ou sorte de portraits des autres enfants-soldats, etc. Comme si temps et espace avaient cessé d'être des catégories stables. Oui, Birahima l'instantané est photographique.

Bref, avec lui et profitant de ses propriétés mobiles, le romancier met l'accent sur une contingence dont il assure ici l'expansion tous azimuts. Cette contingence s'origine

dans le processus d'indexation que nous venons de mettre au jour. Elle tient à la manière analogique et quasiment spéculaire par laquelle Birahima se définit. L'adolescent tient du caméléon : il se colore différemment au gré de ses errances d'un camp à l'autre et de ses découvertes. Mais, dans la foulée, il va subvertir les séries qu'il connote de la sorte. Ainsi, il nous apprend que, champions d'un ordre héréditaire et lié à la puissance de l'Amérique, les descendants des esclaves affranchis et leurs alliés ont perdu beaucoup la maîtrise qu'ils exhibent encore. Que les rapports entre les nations sont d'intérêts économiques et d'exploitation. Que l'ascension par son ethnie ou sa race a fait son temps. Que les guerres considérées comme à caractère ethnique et du « bordel » en Afrique sont celles d'exploitation des gisements d'or et de diamant. Que, face à la recherche hystérique du prestige et de l'argent, il en est une autre, soucieuse de chemins de traverse. Que l'art d'avenir n'est plus d'élite mais de public élargi et de maniement d'une arme. Et tout cela mis ensemble, on voit s'ébaucher autour de lui un espace social inédit qui, d'être atypique et atopique, ouvre à tous les possibles.

Aux manifestations d'une contingence, Kourouma a donné les formes les plus variées. Mais presque à tout coup, voulant briser avec la nécessité dans ce qu'elle a de plus visible, il choisit de conjuguer l'anodin avec l'inédit. Bisanswa a montré combien existe chez lui la tentation de s'égarer dans le détail et à glisser parfois à l'insignifiance. Kourouma est bien à cet égard le contemporain des tenants du « *stream of consciousness* » qui ont entraîné le récit romanesque vers sa dissolution. Mais, à leur différence, il finit toujours par se reprendre et par éviter l'écueil de l'égarement dans le rien, en rehaussant l'anodin d'une note d'imprévu. Chez lui, le fait de peu est saisi dans son étrangeté et arraché à la banalité pour accéder de la sorte à un événementiel tout à fait spécifique. Dès ce moment, le surprenant peut emprunter deux voies : soit il porte le contingent à l'incandescence du poétique, soit, et plus souvent, il le ramène à une nécessité sournoise, celle d'un sens caché, d'un inconscient.

Tout Birahima est là, en un sens. Il coïncide avec la multiplication des petites ruptures « scandaleuses ». Un élément anecdotique se glisse; incongru, il est scruté, déplié; dilatation momentanée du texte; puis la boucle se referme. Ainsi l'extraordinaire se trouve prélevé sur le plus quotidien et le plus routinier. Instantané, pulsion, flirt, hors de toute éthique et de toute morale. Birahima ou la gloire d'une contingence. Effet de réel si l'on veut. Et, pourtant, même pas, car il n'a ni tenant ni aboutissant. Birahima est, en texte, comme un don pur de l'imagination et des mots, comme une fantasmagorie, son kalachnikov compris. Attirance, rivalité, jalousie, tout cela couve. Sortie de nulle part, renvoyé au néant, Birahima est comme un hapax textuel. Saisissant, l'effet de surprise ou de décalage repose sur l'affleurement quasi violent d'un non-dit du roman. Surprise, lorsque Birahima qui a tué tant d'innocents raconte de façon banale et anodine son récit de vie. Surprise, lorsqu'une religieuse défend le couvent à coup de kalachnikov et de sexe. Surprise, lorsque Papa le bon est ainsi figuré dans sa lascivité. Chaque fois, c'est comme si le récit libérait un détail jusque-là contenu pour sa gênante obscénité. L'hapax s'est mué en lapsus.

Dans le même ordre, Sylvère Mbondobari analyse les discours sociaux et savoirs sur l'immigration dans *Ballet noir à château rouge* d'Achille Ngoye. Pour Mbondobari, le roman policier, considéré comme genre paralittéraire, peut aider à comprendre les phénomènes sociopolitiques et est le « lieu privilégié de la mise en forme des divers discours sociaux ». Il articule le discours politique, le discours religieux et le discours policier. L'auteur estime que le genre subvertit les discours dominants, et que sa pratique récente par les Africains coïncide avec la fin de la mise en scène des dictatures noires des années 70 et correspond à un réinvestissement dans l'espace social parisien par le roman africain. Le roman se veut donc un espace d'échange et de renégociation notamment autour de l'immigration, et il renferme plusieurs savoirs que l'étude se propose de cerner : historique, sociologique, politique, anthropologique, etc. Les phénomènes

d'interdiscursivité et d'intertextualité y sont à l'œuvre, car le roman policier est une forme en mouvement ou une mise en mouvement des formes, bien plus que la transcription d'une idéologie.

On le voit, le roman policier fait place de manière inaccoutumée à l'accessoire et à l'accidentel. Il procède par surprises (mélange des journaux et des chaînes de télévision), qui sont à l'origine de ses dérives, grandes ou petites. Un effritement de la détermination en résulte qui gagne de larges pans du texte. On pourrait faire la différence entre le déficit de causalité qui affecte le comportement des personnages et celui qui atteint la narration même (le narrateur bifurque, s'égaré, dilue, etc.). Mais les deux se confondent à l'occasion, Ngoye les faisant alterner dans une relation spéculaire : plus le clandestin agit dans le texte, plus, parallèlement, la mise en scène et en dérision des lois Pasqua, avec ses corollaires (trafic des cartes de séjour, fuite des cerveaux) semble céder à la pente du contingent et de l'arbitraire dans ses façons de dire. Le fil de l'histoire se développe en boucles nombreuses jusqu'à s'égarer. Il ne s'agit pourtant pas d'absolue gratuité. Tout le débat sur la composition du roman policier est ici en arrière-plan. Même si le texte est soumis à un programme et à son ordre, il n'a de cesse, en certaines de ses parties, qu'il n'ait perturbé la logique du récit en même temps que les schémas de la psychologie classique.

C'est dans cette optique que Ngoye a joué du personnage de l'immigré africain et des relations que ce dernier entretient avec les lois du pays d'accueil pour mettre en action tout un dispositif du détail surprenant et du moment dilaté. Voyons bien là qu'il ne s'agit pas d'effets de réel. Dans le roman réaliste, ces effets distendent le récit, pour en redoubler le sens et donc pour en valider l'ordre de succession. Rien de cela ici. L'excurtus-surprise sur les lois Pasqua entend déjouer la redondance, la prévision, voire la vraisemblance. Il est de l'ordre à la fois d'une déviation du cours des choses et d'un suspens des probabilités. Le clandestin est cet agent médiateur qui a pour rôle, par une pratique jouée de la liberté, de faire « flotter » le roman policier.

Pourtant, ce flottement est surtout passager. Considérons de plus près le principe de la surprise du roman de Ngoye. A l'origine survient presque toujours une rencontre, de préférence inopinée, à l'Église Saint Bernard ou au marché Château rouge. Les rencontres fleurissent dans ces lieux comme dans les plus mauvais feuilletons. Les immigrants sont dans la pure vacance, à l'origine des choses. Et tel est l'événement : une échappée hors de l'histoire, de la clandestinité, une remise à neuf, avec les « papiers ». Mais l'excitant de la situation est qu'elle finit par offrir un objet à connaître, à savoir la solidarité des associations de défense des droits des sans-papiers. Et donc l'interprétation fait retour. Mais elle le fait cette fois dans l'euphorie que suscite la découverte d'une réalité neuve, libérée des plus lourdes contraintes. Toute rencontre fait donc doublement événement en ce qu'elle rompt avec le cours des choses tout en y ramenant par le biais.

Contingence : le texte s'égaré en infimes précisions sur les immigrants (histoire de l'esclavage, histoire coloniale, histoire de l'Afrique contemporaine), que l'on peut juste concéder à la curiosité de l'étranger et envers l'étranger. Nécessité : le texte multiplie, à propos d'un geste, d'une parole de l'immigré, les petites hypothèses explicatives, justifiant ainsi l'insistance de « l'enquête ». Au passage s'improvise une sociologie qui porte sur la possibilité d'un dialogue avec l'exclu et sur la dénonciation de la condition de l'immigré en France. En cette occurrence à nouveau, contingent et nécessaire sont indissolublement mariés, faisant du premier la condition du second. De telles irrptions ponctuelles liées au savoir historique s'originent dans le concret le plus local. Mais elles retirent de leur candeur et de leur immédiateté une supériorité manifeste. Nées dans la surprise, vierges de toute empreinte, elles captent la vérité des choses sans le filtrage intellectuel ordinaire. Cela n'empêche en rien que le sentiment se dégage du fait, mais comme en filigrane. Ainsi le veut cette « sociologie de terrain » que le roman policier pratique à l'envi. Elle s'appuie sur la conviction que le social est inscrit au plus intime

des choses et qu'il investit nos expériences dans leur détail le plus quotidien. Elle postule même que ce détail, d'être perceptible dans son immédiate naïveté, nous en apprend plus sur le monde que n'importe quoi d'autre.

De surcroît, comme toute bonne sociologie, elle est en quête de la différence au sein du semblable. L'immigré *versus* le citoyen; l'Africain *versus* l'Européen; le puissant *versus* le faible; le dominant *versus* le dominé; le blanc *versus* le noir. Tout marque ou démarque, tout classe ou déclasse. Et la passion de Ngoye ne désempare pas : il faut sans trêve dégager ces marques distinctives comme s'il fallait rendre gorge au plus infime du réel à l'aune des ordres et des classements. Mais, dans le même mouvement, ledit sociologue tient tout autant que le multiple est dans l'unique. Il ne s'agit plus d'isoler parmi plusieurs êtres un même schéma réitéré mais de montrer complémentirement qu'en un même individu plusieurs de ces schémas se croisent, brisant avec l'idée d'identité. Le romanesque lui-même y trouve son compte. A un déterminisme lourd, qui relève de l'habitude et de la répétition, il substitue une causalité latérale, improvisée, légère. Et toujours s'y lit comme la marque d'un signe, quelque prémonition à l'envers. La société d'accueil comprendra, semble croire le romancier, la condition malheureuse de l'immigré africain, homme quand même.

Revenons aux lieux « mythiques » de cette contestation ou de la quête d'humanisation des conditions de l'immigré : l'Église Saint Bernard, le marché Château rouge, le marché d'Aligre. Modernité de l'objet même, Paris est vu ici d'en bas, servant à littéraliser le principe formel de l'humiliation, du rappel à l'amour (évangélique) du prochain. L'Église, le marché sont un paysage à la fois compact et éclaté, mais aussi espace d'un brassage incessant des hommes et des idées. L'image l'emportant sur la représentation, le Paris du Château rouge n'est guère ressemblant. Aucun quartier, aucun édifice n'en est nommé ni décrit. La modernité dont la ville est l'emblème et dont le roman se saisit à travers elle prête donc à une vision fragmentiste, dans laquelle c'est moins le détail qui importe et son pouvoir d'identification d'une totalité que la prolifération d'aspects discontinus. Mais ce qu'il faut bien voir, surtout, c'est que l'évocation de l'objet et celle du point de vue sur l'objet se conjuguent à une métaphorique de la productivité symbolique. Paris, capitale de la douleur de l'immigré africain, est évoqué, mis en scène et en texte, comme un champ de forces et de formes, dont la rhétorique du roman enregistre les impulsions. Mais aussi comme un espace de production idéologique : les évocations successives des lois Pasqua traduiraient-elles les perplexités des politiques d'immigration françaises? Désignent-elles autant de strates discursives d'une ville qui est elle-même un grand discours et, mieux encore, l'instance générale d'un Discours adressé à l'humanité entière et dans lequel se décide confusément le destin de la civilisation?