

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

**FANTASTIQUE, ÉTRANGE ET
MERVEILLEUX DANS LES
PRODUCTIONS FRANCOPHONES**

Sous la coordination de
Fanny Mahy



N° 9 MAI 2017

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)

www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

Les Cahiers du GRELCEF

**FANTASTIQUE, ÉTRANGE ET
MERVEILLEUX DANS LES
PRODUCTIONS FRANCOPHONES**

Sous la coordination de
Fanny Mahy



N° 9 MAI 2017

Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : cgrelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

ISSN 1918-9370

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Les Cahiers du GRELCEF. 2017

Sommaire

ÉDITORIAL

LE MERVEILLEUX ET LE TEXTE FRANCOPHONE

LATÉ LAWSON-HELLU. 11

INTRODUCTION

FANTASTIQUE, ÉTRANGE ET MERVEILLEUX DANS LES PRODUCTIONS
FRANCOPHONES

FANNY MAHY. 13

AFRIQUE 1 : ROMAN

KAMA KAMANDA ET TCHICAYA U' TAMSI : DEUX AUTEURS, DEUX
ALLÉGORIES, UNE VISION STYLISÉE DU FANTASTIQUE ET DE L'ÉTRANGE

PIERRE SUZANNE EYENGA ONANA. 17

FANTASTIQUE, ÉTRANGE ET MERVEILLEUX DANS L'ŒUVRE
ROMANESQUE DE PIUS NGANDU NKASHAMA

EMMANUEL KAYEMBE. 35

FÉLIX COUCHORO ET LE RÉALISME MERVEILLEUX FRANCOPHONE

LATÉ LAWSON-HELLU. 49

AFRIQUE 2 : DRAMATURGIE, MYTHES ET POLAR

LE RECYCLAGE DES MYTHES ET LÉGENDES : POUR UNE DYNAMIQUE
DRAMATURGIQUE DANS LES THÉÂTRES D'AFRIQUE NOIRE
FRANCOPHONE

EDWIGE GBOUABLE. 73

L'EXPRESSION LANGAGIÈRE DU MERVEILLEUX DANS *KAÏDARA*
D'AMADOU HAMPÂTE BÂ

AMIDOU SANOGO. 89

SIGNIFIANCE DU FANTASTIQUE COMME CRITIQUE SOCIÉTALE DANS <i>LE FILS-DE-LA-FEMME-MÂLE</i> DE MAURICE BANDAMAN <i>FATOU TOURE CISSE</i>	103
« DES MEURTRES SANS AUTEUR ET SANS ARME » : UNE LECTURE FANTASTIQUE DU POLAR AFRICAÏN <i>ADAMA S. TOGOLA</i>	119
ANTILLES FRANÇAISES ET GUYANE LE SURNATUREL DANS LE POLAR CARIBÉEN FRANCOPHONE <i>EMELINE PIERRE</i>	141
DU FANTASTIQUE AU RÉALISME MERVEILLEUX DANS DEUX ROMANS DE GISÈLE PINEAU : <i>CHAIR PIMENT ET CENT VIES ET DES POUSSIÈRES</i> <i>STÉPHANIE REBEIX</i>	159
ENTRE FANTASTIQUE ET RÉALITÉ, L'HISTOIRE GUYANAISE SELON MICHEL LOHIER À TRAVERS SES <i>LÉGENDES ET CONTES FOLKLORIQUES DE GUYANE</i> <i>MARIE-SIMONE RAAD</i>	179
QUÉBEC ET ACADIE DES « MERVEILLES » MÉDIÉVALES EN ACADIE CONTEMPORAINE : L'ŒUVRE DE GEORGETTE LEBLANC <i>JULIETTE VALCKE</i>	195
AFFRONTER « LE DRAGON DE LA DERNIÈRE HEURE » : IMAGINAIRES TEMPOREL ET MERVEILLEUX DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE DYANE LÉGER <i>VÉRONIQUE ARSENEAU</i>	215
DÉFIER LE TEMPS. ENJEUX POÉTIQUES ET HISTORIQUES DE LA LONGÉVITÉ SURNATURELLE DANS LE ROMAN HISTORIQUE QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN <i>MARION KÜHN</i>	231

FRANCE ET BELGIQUE

ÉSOTÉRISME ET MYSTICISME DANS LE ROMAN COLONIAL FRANÇAIS DU
XXÈME SIÈCLE

JEAN-BERNARD EVOUNG FOUDA. 253

FANTASTIQUE ONUPHRIUS ! HUMOUR ET RÉFLEXIVITÉ DE LA CHOSE
FANTASTIQUE CHEZ THÉOPHILE GAUTIER

VALENTIN TRABIS. 267

LE FANTÔME ET LE RÉEL. L'IMAGE TRANSCENDANTE DANS LE CINÉMA
D'EUGÈNE GREEN

ARNAU VILARÓ MONCASÍ. 285

ESTHÉTIQUE DE L'HÉSITATION ET DE L'INCERTAIN DANS LA
LITTÉRATURE FANTASTIQUE BELGE : *LA TRUIE* DE THOMAS OWEN ET
MALPERTUIS DE JEAN RAY

BACARY SARR. 301

POUR UNE LECTURE FANTASTIQUE DE L'AFFAIRE DUTROUX : « LE
GRAND MÉCHANT MARC » DE NICOLAS ANCIEN »

FANNY MAHY. 315

APPEL

APPEL D'ARTICLES

PROCHAIN NUMÉRO - N° 10 (2018). 333

Éditorial

Le merveilleux et le texte francophone

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

Le merveilleux peut être appréhendé, dans le cadre symbolique des productions culturelles, comme ces éléments extraordinaires qui nous sont présentés comme ordinaires dans une intentionnalité avouée, que ce soit de la part de l'écrivain, de l'auteur ou de l'artiste qui crée ainsi une « œuvre » où intervient le merveilleux comme mode d'expression de son rapport symbolique à la réalité.

Un tel aphorisme peut-il rendre compte de la littérature ou des productions culturelles francophones, du « texte » francophone ?

La réponse serait oui, ne serait-ce que dans le cadre strict de la tradition orale, par exemple, qui fait bénéficier ainsi à la réalité produite la « licence poétique » dont on parlerait dans un autre cadre épistémologique. Ici, et fort des conditions historiques et proprement épistémologiques d'émergence et d'expression ou d'intelligibilité du champ « culturel » francophone, l'aphorisme devient le mode d'évaluation et de redéfinition de la réalité dans le contexte social, humain, d'intelligibilité de cette littérature ou de ces productions culturelles. La diversité des enjeux, esthétiques, discursifs, herméneutiques, ou même heuristiques potentiels du paradigme *merveilleux* décrit, souhaité, convoqué, regretté dans les œuvres de ce champ font l'objet de ce numéro. Le *merveilleux* est intimement lié au fait francophone, dès lors, du point de vue discursif, comme le laissent découvrir les articles rassemblées ici.

Introduction

Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones

Fanny Mahy

Universidade do Porto (Portugal)

Les *Cahiers du GRELCEF*, la revue électronique du Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone du Département d'études françaises de l'Université Western, présente ici son neuvième numéro consacré au fantastique, à l'étrange et au merveilleux dans les productions francophones.

Selon les définitions désormais classiques de Tzvetan Todorov, le merveilleux suppose l'irruption d'éléments extraordinaires dans un univers où ils sont admis comme étant ordinaires. Ainsi, le personnage du petit chaperon rouge rencontre un loup doué de la parole et ce prodige est assumé comme naturel dans le récit. En revanche, le fantastique, régi par les règles de notre monde référentiel, ne peut admettre l'extraordinaire sans nuire à sa cohérence. Cette impossibilité a pour conséquence une incertitude ; le phénomène extraordinaire s'est-il vraiment produit ? Questionnements et hésitations nourrissent la poétique de confusion propre au fantastique. Si, toutefois, l'existence de la manifestation inquiétante venait à s'avérer, le texte entrerait dans le registre du merveilleux. De même, si l'hésitation prend finalement parti pour les fantaisies et les illusions de l'imagination, le texte fraie alors son passage vers le domaine de l'étrange.

Le merveilleux est communément associé au public des enfants alors que le fantastique et l'étrange se destineraient plus volontiers aux adultes. On considère, en effet, que le premier vise à enchanter alors que les seconds seraient plus propres à inquiéter. En outre, le merveilleux serait facilement rangé dans la catégorie « paralittérature », cela notamment en raison de ses personnages marqués, absolus et

monochromes tandis que le fantastique et l'étrange laisseraient davantage de nuances apparaître dans les personnalités, les émotions et les sentiments. Cette dichotomie, ne gagnerait-elle pas à se voir relativisée ? C'est ce que propose justement ce numéro des *Cahiers du GRELCEF* à travers les divers articles dont les pertinences laissent entrevoir le traitement qu'une telle problématique conjointe suscite dans le monde francophone, de l'Afrique des romans et des polars, ou des mythes, aux symboliques que suscitent le fait littéraire ou le cinéma dans les Antilles françaises et la Guyane, ou encore au Québec et en Acadie, si ce n'est en France même ou en Belgique.

Dans sa formulation de départ, le dossier du numéro visait à proposer un bilan du recours au fantastique, à l'étrange et au merveilleux, hier comme aujourd'hui, dans les écrits et productions culturelles de tous genres dans l'espace francophone. Il était entendu que ceux-ci peuvent être traditionnellement réservés à la jeunesse ou destinés aux adultes, ou bien encore appartenir au phénomène de *crossover*, autrement dit d'une réception double, destinés à la fois à la jeunesse et au lectorat adulte. Les contributions souhaitées, qui pouvaient envisager l'étude de tous supports culturels, la littérature, le cinéma, les dessins animés, les bandes dessinées, les séries, les jeux vidéo, les documentaires, les webdocs, les publicités, les peintures, ou encore les chansons, pour ne citer que ceux-là, sans oublier le transmédia – passages entre ces différents médias –, devaient donc permettre de dresser un panorama d'un tel aspect qui semble refaire surface dans la réflexion théorique francophone aujourd'hui. Nous laissons le soin au lecteur, à la lectrice, de découvrir la diversité des approches de la question du merveilleux, de l'étrange et du fantastique que suscite ou permet le traitement de tels aspects dans les productions culturelles francophones.

AFRIQUE I : ROMAN

Kama Kamanda et Tchicaya U' Tamsi : deux auteurs, deux allégories, une vision stylisée du fantastique et de l'étrange

Pierre Suzanne Eyenga Onana¹
Université de Yaoundé I (Cameroun)

RÉSUMÉ

Les romans de Kamanda et d'U' Tamsi participent du renouvellement épistémologique du fantastique et de l'étrange, rompant avec le postulat que « le vecteur privilégié du genre fantastique n'est pas le roman (...), mais la nouvelle ». Adossée sur l'approche sociocritique, et fondée sur les catégories postcoloniales d'identité et d'hybridité, la présente contribution scrute la portée sémantico-éthique des occurrences du fantastique et de l'étrange dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* et *Lointaines sont les rives du destin*. Elle révèle que fantastique et étrange contribuent, en Afrique postcoloniale, à instituer le vivre ensemble, en suggérant des solutions efficaces aux différends opposant les hommes. On se demande alors si la définition des concepts de fantastique et d'étrange, dans une perspective exclusivement euro-américaine, n'est pas la preuve même de l'occultation et du rejet manifeste d'une vision africaine qui contribuerait à enrichir les recherches sur ces champs notionnels toujours en friche.

¹ Chargé de cours à l'Université de Yaoundé I, au Cameroun, Pierre Suzanne Eyenga Onana est auteur d'une quarantaine de publications scientifiques, dont « De l'auto-narration à la trame autofictionnelle : significativité sociohistorique de *Les Imparfaits* de Clément Dili Palä » ; « stratégies de désaliénation, déficit émancipatoire et modélisation d'un monde alternatif dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti » et « Le fait religieux à l'épreuve du paradigme de la résistance ».

INTRODUCTION

Lue à l'aune des autres genres, notamment le merveilleux et l'étrange, la problématique du fantastique s'inscrit dans la poétique de la confusion au regard des questionnements et autres hésitations qu'elle induit chez le héros et le lecteur. Dès lors, ceux-ci peuvent, soit expliquer rationnellement l'événement mis en question, soit pencher pour son caractère naturel. Visant à inquiéter, le fantastique laisse apparaître des nuances diverses dans les personnalités, les émotions et les sentiments. Régi par les règles de notre monde référentiel, il n'admet cependant pas l'extraordinaire sans nuire à sa cohérence. Autant admettre que le fantastique ne prend fin que lorsqu'une réponse tranchée est apportée au doute qu'il suscite.

C'est assurément pourquoi Tzvetan Todorov soutient que le fantastique occupe le temps de l'incertitude. Pour lui, dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique. Il le définit ainsi comme « une hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (1970 : 29).

Le fantastique, à bien des égards, reste une thématique à problème, tant les définitions qui entourent ce concept ne sont guère partagées. Pour Joël Malrieu, le récit fantastique repose sur la

confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement (1992 : 49).

Dans le même ordre d'idées, Pierre-Georges Castex postule que le fantastique se caractérise par « une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (1951 : 8). Pourtant, si le fantastique « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel » (1966 : 8-9), c'est assurément la complexité assortie à la définition de ce terme qui pousse Louis Vax à davantage y voir « un mot dont il ne nous appartient pas de fixer le sens » (1965 : 105).

Bien que variées, les définitions du fantastique restent toutefois réductionnistes, tant elles n'intègrent pas la vision africaine du fantastique. Les textes de Kamanda et d'U' Tamsi participent ainsi du renouvellement épistémologique des considérations sur le fantastique et

de l'étrange, et ceci s'explique. Les histoires qui sous-tendent ces deux notions commencent par des digressions qui détournent le lecteur de la problématique abordée. De sorte que dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* et *Lointaines sont les rives du destin*, les questions liées au fantastique n'interviennent que dans les moments clés du récit, à l'instant même où le héros se retrouve pour ainsi dire pris dans un engrenage dont l'irréversibilité est sinon constatée mais tout au moins établie ou annoncée. A cet égard, on se demande si le traitement du fantastique et de l'étrange dans les romans de Kamanda et d'U³ Tamsi, ne rompt pas, à bien y regarder, avec la thèse que « le vecteur privilégié du genre fantastique n'est pas le roman ni le théâtre, mais la nouvelle » ? (Malrieu, 1992 : 47).

Bien plus, s'il est passé au crible des catégories postcoloniales d'identité et d'hybridité, quelles fonctions revêt le récit fantastique dans la dynamique de postulation d'un homme africain éthique, épris de justice et d'équité ? Qui plus est, à la lecture de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* et de *Lointaines sont les rives du destin* au prisme des deux catégories postcoloniales sus-évoquées, n'est-il pas opérant d'avancer qu'elles travaillent dans le sens de révéler qu'en Afrique noire, le fantastique contribue, par-delà son rôle traditionnel, à instituer un vivre ensemble neuf entre les hommes, en suggérant des solutions efficaces aux différends qui les opposent lorsque toutes les voies humainement négociables se sont avérées infructueuses ?

Pour répondre à ces préoccupations, nous nous adossons aux approches postcoloniale, comparatiste et sociocritique. Le courant sociocritique convoqué dans cette étude est celui mis en forme par Pierre Barbéris. Ce théoricien appréhende la lecture sociocritique comme « un mouvement qui [...] s'opère à partir d'une recherche et d'un effort tâtonnant et découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions » (Barbéris, 1990 : 124). En d'autres termes, la sociocritique ne saurait être un mode d'emploi débouchant dans un sens ultime, dans un dernier recours et dans un "après tout" réducteur. Elle est attentive à tout ce qui émerge de nouveau, et qu'elle contribue à faire émerger, dans l'histoire et dans l'historiographie, dans la connaissance des mentalités, [...], et enfin dans la connaissance de l'évolution des manières d'écrire et de raconter (Barbéris, 1990 : 124). L'enjeu heuristique de la sociocritique réside dans la fonction assumée par ses deux concepts opératoires dans

la tentative de féconder le texte littéraire ; il s'agit de la lecture de *l'explicite* et de la lecture de *l'implicite*.

La présente contribution se décline en trois parties. Dans la première partie, on montre que la lecture du fantastique est possible dans un genre autre que la nouvelle : le roman. D'ailleurs, le choix du corpus à lui seul est suffisamment révélateur sur cette question. Par la suite, on argumente au sujet de la définition réductrice des concepts de fantastique et d'étrange, sur la base des catégories postcoloniales d'identité et d'hybridité éludées plus haut.

La deuxième partie du travail décrypte les lieux du fantastique ; on se focalise sur l'écriture de la thématique du fantastique et de l'étrange. Dans la troisième partie, l'étude met l'emphase sur la portée sémantico-éthique des occurrences du fantastique telles que lisibles dans les textes décryptés. Le signifié du fantastique et de l'étrange sont ainsi examinés. Il s'agit alors de montrer que les textes analysés déploient une verve qui interpelle le lecteur ; elle consiste à dévoiler la vision du monde des démiurges telle qu'elle s'articule sous la forme de solutions proposées aux différends opposant les hommes lorsque toutes les voies de recours humainement explicables sont épuisées.

1. DÉFINITION DU FANTASTIQUE ET DE L'ÉTRANGE À L'AUNE DU POST-COLONIALISME

En Afrique noire, le fantastique et l'étrange n'ont pas la même résonance sémantique que celle relevée dans les tentatives de définitions de ces concepts par les Occidentaux. La théorie postcoloniale s'intéresse au fait colonial dans sa diversité. Mais dans le cadre de cette étude, nous priorisons les rapports colonisateur-colonisé, les représentations coloniales de la culture, de l'identité et de l'hybridité culturelle.

Par rapport à la notion d'identité, nous montrons notamment que « pendant des décennies, le colonialisme a exercé sur les peuples colonisés une domination politique et économique associée à une emprise culturelle qui se caractérise par une dévalorisation systématique de leur passé et de leurs cultures » (Georg et al., 2013 : 38). S'agissant de la notion d'hybridité, elle est appréhendée à la lumière de la thèse d'Homi Bhabha (1994). De son étude, il ressort que l'hybridité, ou le « troisième espace », est plus à même de rendre la réalité discursive coloniale. Il se définit comme le lieu où les puretés, polarités, et

essentialismes sont abolis. C'est dans cette perspective qu'on peut affirmer, à la suite du critique, que la vertu du post-colonialisme est de favoriser « le dialogue entre une critique occidentale longtemps hégémonique et les œuvres et réflexions provenant des autres lieux du monde » (Bardolph, 2002 : 12).

1.1. L'IDENTITÉ DANS LA DYNAMIQUE DE DÉFINITION DU FANTASTIQUE

L'Afrique a sa façon d'appréhender les phénomènes étranges qui s'y déroulent. Et les définitions euro-américaines de l'étrange et du fantastique auraient dû intégrer ce point de vue, invitant ainsi le continent noir au banquet de la construction des savoirs. Certes en Afrique, le fantastique provoque également la peur dans le récit : il plonge alors le lecteur dans un état émotif second. Mais il ne faudrait pas perdre de vue sa fonction finale dans le récit. Il vise à combler les ambitions illégitimes d'un personnage égoïste dans sa quête d'autorité et son maintien au pouvoir dans le monde professionnel. Le fantastique se définit alors, non plus comme une intrusion brutale du surnaturel dans la vie réelle du personnage, mais comme son invocation par un personnage pernicieux, soucieux d'atteindre des objectifs inavoués par des moyens occultes. La peur qui résulte du fantastique n'a donc rien à voir avec les « états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire projette devant elle des images de ses angoisses ou des terreurs » dont parle Castex (1951 :8).

Au moment par exemple où le juge Poaty s'engage dans des pratiques lugubres, il est bien conscient de ce qu'il fait, comme on le verra dans la suite de l'analyse. Dans la culture africaine, certaines pratiques ésotériques, telles que la nomination à un poste juteux de responsabilité, s'imposent à ceux qui veulent à tout prix réussir par ces moyens des sacrifices mystiques qu'on peut qualifier d'étranges. Les sacrifices humains sont par exemple de ce ressort dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*.

Il ressort du développement qui précède que le texte africain comporte une identité culturelle qui semble ignorée, et pour le moins occultée lors des définitions du fantastique par Tzvetan Todorov par exemple, qui « résume à un tout petit nombre d'œuvres la littérature fantastique » (Malrieu, 1992 : 44). Ceci explique d'ailleurs pourquoi Joël Malrieu reconnaît que « non seulement Todorov ne rend compte à

aucun moment des œuvres fantastiques qu'il exclut ainsi, mais à l'inverse sa définition intègre par la bande un certain nombre de textes qui, eux, n'ont rien de fantastique » (1992 : 44). Il importe donc d'insérer la dimension identitaire de l'Afrique noire dans la définition d'un concept aussi mobilisateur que le fantastique. Une telle option naîtrait de l'examen des textes admis comme fantastiques afin d'établir une définition plus fédératrice. Le critère d'hybridité suggéré par le post-colonialisme devrait faire partie des critères définitoires dudit concept.

1.2. HYBRIDITÉ ET VISION AFRICAINE DU FANTASTIQUE ET DE L'ÉTRANGE

Dans le champ des études postcoloniales, la notion d'hybridité apparaît comme l'un des paliers sémantiques qui contredisent au mieux les essentialismes inopérants dans un monde se voulant désormais globalisé en termes de transfert des cultures. L'hybridité pose et suppose dès lors une diversité de points de vue ; elle implique un échange enrichissant entre les idées des uns et les opinions des autres, au sujet d'une problématique méritant le regard et les égards de tous. Une telle démarche n'est pas toujours le cas dans le domaine des recherches littéraires.

L'absence de l'Afrique dans l'édification d'une culture de l'universel construite autour de partenariats intercontinentaux féconds fait problème. Si l'hybridité induit, d'une part, la prise en compte des particularismes et autres divergences, elle invite, d'autre part, à transgresser les frontières caduques ou tout au moins à susciter leur recul, aux fins de céder la place à la fusion des esprits critiques pour le plus grand bien de la Science tout entière. L'hybridité se veut ainsi un discours dé-constructeur et décolonisateur, puisqu'il interroge les frontières tout en les fondant ou les refondant.

Dans la tentative de théorisation sur le fantastique et l'étrange, il y a lieu de relever l'omission par l'Occident de certains aspects fertiles au moment d'insérer dans son postulat qui auraient permis de rentrer définitivement dans ce qu'on qualifierait de trans-culturalité. Il s'agit de parvenir à un au-delà culturel, plus conciliant, qui ne néantise pas une partie du globe dans la manipulation scientifique des schèmes et concepts opératoires. On peut par exemple relever que Todorov réduit le fantastique à « une hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »

(1970 : 29). Pourtant, dans les romans étudiés, plus qu'une simple hésitation, le fantastique s'assimile au déploiement programmé et à la manifestation commanditée d'une puissance surnaturelle par un sorcier nanti d'une force occulte sur des êtres humains pour des motifs de vengeance. Ce cas de figure est enregistré dans *Lointaines sont les rives du destin*. De la sorte, le fantastique projette un effet de peur double : et sur le personnage, et sur le lecteur.

Bien plus, aucun des deux textes en examen « n'oblige » le lecteur à verser dans une hésitation entre une explication naturelle et une justification surnaturelle des événements évoqués, comme le soutient Todorov. Le *distinguo* est rapidement opéré quand Nimy, le fils de Kela, se rend au royaume des morts pour y retrouver l'âme errante de son père. De même, le lecteur fixe distinctement la nature des faits surnaturels auxquels il se trouve confronté lorsque le narrateur présente le statut mitigé d'un Kela, injustement tué, et plus que jamais à la recherche de la justice et de la réparation dans son village : « mort, le marchand demeurerait, suspendu aux frontières de l'au-delà. Il était retenu entre l'espérance et la fatalité. La mort se refusa à lui donner asile. Il devint errant. Cela le transforma en être mi-génie, mi-monstre » (Kamanda, 1994 : 45).

Au total, l'insertion du principe d'hybridité par divers théoriciens occidentaux du fantastique aurait contribué, un tant soit peu, à intégrer la particularité africaine dans la formulation des définitions concernant un phénomène qui se veut en réalité universel. La mise en pratique de notre thèse, dans le cadre de la relecture des dimensions explicite et implicite du corpus, peut davantage conforter notre allégation.

2. L'EXPLICITE OU L'ÉCRITURE DU FANTASTIQUE ET DE L'ÉTRANGE

Par explicite, « il s'agit de recharger le texte de ce qui y est déjà, mais qui a été marginalisé ou évacué. Il ne s'agit pas ici d'un symbolique obscur mais de références claires à restituer, et qui peuvent être disséminées » (Barbérís, 1990 :139). Autrement dit, l'explicite vise à « traquer ce qui, dans le texte, se trouve dit et dénoté » (Barbérís, 1990 :140). Trois axes éclairants articulent le discours explicite sur le fantastique et l'étrange : le rapport au réel, l'écriture de l'étrange et le personnel du roman.

2.1. VRAISEMBLANCE ET IRRÉEL DANS LE RÉCIT ÉTRANGE/OU FANTASTIQUE

L'événement fantastique, qu'il soit étrange, insolite ou naturel, n'a d'autres motifs que de s'imbriquer dans le réel de telle façon qu'il laisse croire qu'en chaque action se cache une réalité inconnue. Voilà pourquoi Todorov soutient que « le vraisemblable ne s'oppose nullement au fantastique : le premier est une catégorie qui a trait à la cohérence interne, à la soumission au genre, le second se réfère à la perception ambiguë du lecteur et du personnage » (Beaumarchais, 1984 : 51). Tel est le cas dans l'épisode relatant la mort étrange de l'amant de l'épouse de Nionga dans *Lointaines sont les rives du destin*. Se sentant trompé par sa femme, ce vieil homme ira rencontrer Dongo, le maître des foudres, afin que ce dernier élimine son concurrent par des voies occultes. Le féticheur rappelle à son client : « tu te souviens, [...] quand ta femme t'a trompé avec ce beau jeune homme, dont elle vantait les mérites virils ? Je t'avais juré que cela cesserait. J'avais usé de mes fétiches et lancé le serpent à la recherche du fautif pour réparer les torts que tu avais subis » (Kamanda, 1994 : 36).

À première vue, si pour le lecteur la morsure par un serpent de l'amant revêt un caractère ésotérique, pour les personnages, elle ne s'inscrit pas moins dans l'ordre normal des événements ou du cours normal de la vie. De sorte que la mort provoquée par Dongo apparaît comme vraisemblable. C'est dans cette logique que Todorov avance que « le caractère inquiétant du phénomène résulte précisément du fait que son aspect ou son comportement demeure toujours dans les limites du réel possible, sinon du quotidien » (1970 : 51).

Dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, les deux mondes et les deux vies du juge Raymond Poaty révèlent ses voyages initiatiques à travers le temps, dans un monde à lui, un monde en lui, qui l'habite, suscitant en lui peur et effroi. La chambre noire à laquelle a seul accès le juge, aux fins d'entrer en contact avec les esprits :

ce réduit qui lui sert de bureau a la réputation d'être la porte secrète par où il a ses sorties et ses entrées dans le monde des esprits. C'est par là qu'il passe pour aller à ses messes noires. Il entre en transe. Il parle et entend des langues incompréhensibles au commun des mortels » (Tchicaya, 1987 : 58).

L'inscription du mysticisme dans la vie du héros est ainsi perceptible, preuve que la société dans laquelle il vit s'accommode de deux modes de croyances antagonistes : l'une visible et l'autre invisible.

On peut alors lire le fantastique dans le discours qu'aime à tenir ce personnage : « il y a la science et le profond mystère de la vie ; il y a deux justices : celle du code et l'autre ; la science est un culte que l'on célèbre côté jardin. Côté cour, on a son fétiche » (Tchicaya, 1987 : 56-57). C'est dire qu'à l'instar de Nionda dans *Lointaines sont les rives du destin*, le juge Poaty croit en l'existence de forces occultes pour donner de l'impulsion aux phénomènes de la vie. Pour eux, ce sont des forces qui dirigent la vie des humains et lui confèrent le sens escompté.

C'est dans cette perspective que les personnages de l'une ou l'autre œuvre pensent prévenir le mal par le biais de séances de blindage auprès de féticheurs ou des attaques du méchant qu'ils redoutent. Dans *Lointaines sont les rives du destin*, éprouvant des frissons dont elle ignore l'origine, Ndaya rend visite au voyant car, elle « devait se protéger de la vengeance des morts du cibindi. Le féticheur invoqua les esprits à son service afin de conjurer le sort » (Kamanda, 1994 : 24). De même, redoutant d'éventuelles récriminations de la part du revenant Kela, son créancier, Kalala pense que seul le blindage d'un féticheur le préservera du courroux de son défunt créancier : « je ne peux désormais compter que sur les sorciers et les féticheurs afin de l'éloigner de ma maison » (Kamanda, 1994 : 55). Pour Muadi son épouse, « seuls les fétiches [les] aideront » (Kamanda, 1994 : 55). Il en est de même dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, où la croyance des personnages aux totems et maléfices est tellement forte qu'ils donnent l'impression d'en être dépendants. Ainsi, après son succès au baccalauréat, Sébastien Poaty recourt à la protection des esprits avant de s'envoler pour la France : « il faut être blindé, triple alliage ! Se protéger contre tous ceux qui peuvent vous neutraliser » (Tchicaya, 1987 : 59). La peur de voir le fils attaqué par des forces occultes inconnues amène le père à prescrire une ligne de conduite étrange au fils. Le narrateur s'en souvient bien : « la nuit d'avant le jour de son départ, papa lui a demandé de dormir dans le réduit, par terre sur une natte de raphia tout nu. [...] une couverture rouge coulée le long de son flanc gauche. Il sentait la fumée de la torche de résine » (Tchicaya, 1987 : 59).

On remarque qu'à l'intérieur du genre fantastique, le réalisme demeure une contrainte non négligeable en ceci qu'il crée l'illusion référentielle dans l'esprit du lecteur à l'effet de susciter un autre possible attestant des limites du réel. Dans cette dynamique, Dongo use de stratagèmes dont il a le secret pour commanditer l'élimination de Kela, une autre victime et créancière de Nionda. Ainsi, puisque la mort

intervient au cours d'une averse ordinaire et lors d'une cérémonie, elle opère comme un phénomène normal aux yeux des populations, du moins tant que le tueur et ses complices ne sont pas dénoncés. Le climat d'épouvante qui en est induit se traduit chez la prochaine victime de Nionda par des visions, celle d'un fantôme notamment, que lui seul aperçoit, et dont la vision échappe à sa femme Ndaya : « Kela éprouva une drôle d'impression. Une vision, devant sa maison, l'inquiéta. Il aperçut une femme vêtue de blanc lui faire un signe de la main... Elle l'appelait à la suivre, vers le pays de la mort. Kela retint son cri. Il se précipita vers sa femme » (Kamanda, 1994 : 38).

Mais on le sait avec les poéticiens, l'écriture, comme l'explicite, contribue à la construction du sens, puisqu'elle « produit un autre sens (et) modifie l'équilibre antérieur du sens » (Mitterand, 1980 : 7).

2.2. L'ÉTRANGE À L'ÉPREUVE DE L'ÉCRITURE

Si l'hésitation que suscite le fantastique chez le lecteur l'entraîne à prendre parti pour les fantaisies et les illusions de l'imagination, le texte littéraire vire alors à l'étrange. Ce revirement est lisible dans *Lointaines sont les rives du destin* quand Kela fait face aux visions qui le troublent, et qui « cré[ent] la terreur dans les esprits. Personne ne bougeait. Tout le monde frissonnait » (Kamanda, 1994 : 38). Ayant invité sa femme à voir de quoi il retourne, elle ne voit rien comme le confirme le narrateur : « Ndaya s'approcha de la fenêtre, curieuse de voir celle qui persécutait son mari. Mais elle ne vit rien » (Kamanda, 1994 : 38). Si l'étrangeté de la situation réside dans le fait pour cette femme de ne point voir la foudre, métonymiquement symbolisée dans le texte par « la mystérieuse ombre », c'est en réalité parce qu'elle ne pouvait l'apercevoir. [Car] ce n'était pas elle que la foudre cherchait » (Kamanda, 1994 : 38). L'étrange naît de la prise de position d'une femme désormais confuse et épouvantée par le fracas du tonnerre ; elle ne soupçonne pas moins son mari d'être « victime d'hallucinations » (Kamanda, 1994 : 38).

Par ailleurs, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, les membres du gouvernement versent dans les illusions de l'imagination en prêtant le flanc à des pratiques maléfiques afin de s'éterniser au pouvoir. L'inscription dans le récit des scènes de sacrifices rituels commandités par de hautes personnalités du pouvoir politique en sont révélateurs. L'impression qui se dégage du texte est qu'à un moment donné, la

majorité des personnages adoptent cette vision mystique de l'existence, qui coûte la vie à plusieurs jeunes filles. C'est à juste titre que le narrateur critique les contradictions que suscite une telle pratique dans la gestion étatique des affaires de la cité lorsqu'il rappelle que : « le président ne peut pas, à la fois, courir les messes noires où l'on sacrifie des innocentes [...] et courir le vaste monde à la quête d'investisseurs » (Tchicaya, 1987 : 58).

Au regard de ce qui précède, on peut donc avancer que la notion de vraisemblable occupe une place stratégique dans le traitement du fantastique, lequel cesse d'être « une approche du surnaturel, mais du réel » (Todorov, 1970 : 51). Voilà pourquoi la norme établie par le réel obéit à un double destin : soit elle est respectée, soit elle est rejetée. La lecture du personnage s'avère également l'une des modalités de décryptage du fantastique dans un roman.

2.3. LE TYPE DU PERSONNAGE FANTASTIQUE

Le fantastique repose également sur la relation tacite qu'entretient le personnage avec le phénomène. Embrasseur du récit, c'est lui qui en détermine le point de vue, en se définissant comme un héros solitaire qui éprouve des difficultés pour vivre dans un vraisemblablement normal qu'il doit pourtant affronter, seul. A cet égard, Malrieu appréhende ainsi le récit fantastique :

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement (1992 :49).

Que ce soit Kela, revenant innocent mais rejeté par les siens dans *Lointaines sont les rives du destin*, ou encore Mouissou, Sébastien, voire Mathilde, épouse du juge Poaty dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, le dénominateur commun à tous ces personnages réside dans leur posture d'actants dubitatifs, peureux et inquiets face aux multiples situations contre lesquelles ils se butent : la peur qui les traverse ; les chants d'angoisse face à la nuit, le surnaturel, l'irrationnel, autant que la déshumanisation, la dépossession, voire le rationnel qui se dévoile, même en plein jour, et la mort.

Dans le récit de Kamanda par exemple, les populations vivant dans la crainte de représailles de la part du revenant Kela sont consternées lors de la palabre de réconciliation. Voilà pourquoi, anticipant sur leur

sort, les sorciers réunis en assemblée sont divisés dans leurs positions vis-à-vis du projet de Nimy visant à aller chercher au royaume des morts l'âme errante de son père : « les uns souhaitaient l'empêcher d'éclaircir la mort de son père ; les autres le protégeaient, à défaut de le défendre » (Kamanda, 1987 : 83). Pareillement, dans le roman d'U' Tamsi, se lit l'angoisse et la peur sur le visage de Mathilde Poaty à cause de l'incertitude du lendemain. Les cauchemars qui l'assaillent la nuit la plongent dans une indicible horreur : « elle supporta l'impuissance frustrante de son mari, mais pas les cauchemars qui émaillèrent ces nuits-là [...] Mathilde se réveilla épouvantée et en sueur » (Tchicaya, 1987 : 239). Comme dans le roman de Kamanda, la majorité des personnages baigne dans la peur, si l'on en juge par leur discours empreint d'effroi : « tais-toi, oiseau de malheur. Ah ! Si une pierre pouvait tuer le malheur » (Tchicaya, 1987 : 267) ; « il ne faut pas souhaiter le malheur. Le malheur est bien là où il est. Qu'il y reste » (Tchicaya, 1987 : 211). Par ailleurs, le fantastique entretenant toujours un commerce avec un individu isolé, sevré de toute détermination extérieure, on comprend pourquoi le juge Poaty s'enferme régulièrement dans son bureau ou sa chambre noire à la tombée de la nuit.

Ce choix a pour finalité de l'éloigner de sa famille dont les membres se font muets et complices de la déperdition. Son fils Sébastien relève pour le déplorer que le juge Poaty, sans jamais être seul dans le récit, est toujours seul lorsqu'il fait face à son vœu de se maintenir aux affaires : « papa, ces temps-ci, c'est plusieurs fois qu'il s'est enfermé dans son "bureau". On l'a vu s'y enfermer sans dossiers à étudier dès la nuit tombée, il n'a été là pour personne » (Tchicaya, 1987 : 59). Vivant sa propre histoire sous la forme du « je » narrant, Poaty ne se fait jamais voir et gère en solitaire son insolite parcours. Introverti, il se replie sur lui-même, incapable de communiquer avec les siens. Ses incantations informent le lecteur sur l'embarras qui le hantent et le perturbent : « L'Etat est à gauche. Je suis. L'Etoile est à droite. Je suis. Au milieu est le champ du sang. Je suis. Au milieu de la main est l'œil. Je suis. Au milieu de la main est l'œil. Je suis. Je suis. Je suis » (Tchicaya, 1987 : 60). Autant croire alors que tous ces personnages sont régulièrement embarqués dans les navires d'une peur obsédante, à la fois incontrôlable et ravageuse, bien que passagère.

Par-delà les reflets saillants du miroir stendhalien, qui reflètent parfois fidèlement les faits observés dans la société de l'auteur, et en deçà

des stratégies de lecture du sens que revêt le style de l'écrivain dans sa présentation du fantastique, le texte romanesque dévoile implicitement le message du démiurge face aux problèmes de son milieu. Dès lors, l'implicite du roman renvoie à sa signification du récit. A cet égard, « tout roman propose à son lecteur, d'un même mouvement, le plaisir du récit de fiction, et, tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite, un discours sur le monde » (Mitterand, 1980 : 5).

3. L'IMPLICITE OU LA SIGNIFICATION DU FANTASTIQUE

L'implicite vise à montrer qu'un texte n'est pas fait que de chose en clair et qu'on n'avait pas pu ou voulu voir. Un texte est aussi une arcanes qui dit le sociohistorique par ce qui peut ne paraître qu'esthétique, spirituel ou moral » (Barbérís, 1990 : 140). Autrement dit, il s'agit pour nous d'illustrer qu'un roman est un « discours sur le monde » (Mitterand, 1980 : 5). Il s'agit pour le romancier de dévoiler le message qui motive son écriture du fantastique, de révéler le sens qu'il confère à cette thématique. On évoquera la symbolique que revêt le rapport spatio-temporel ainsi que la vision du monde qui sous-tend les imaginaires en examen.

3.1. LA SYMBOLIQUE DU RAPPORT SPATIO-TEMPOREL

Qu'on le dise d'emblée, le lien espace-temps décrypté dans cette partie ne s'inscrit pas dans une analyse structurale ou narratologique, qui éluciderait les liens entre temps historique et temps verbal d'une part, et d'autre part les relations d'ordre, de durée ou de fréquence, tels que cernés par Gérard Genette (1972). Il s'agit *a contrario* de questionner le contexte atmosphérique dans lequel baigne le récit en vue d'induire la pertinence du temps atmosphérique et/ou psychologique dans la compréhension du fantastique.

La narration du fantastique s'accommode du désordre chronologique tant la logique qui sous-tend le récit se trouve bouleversée. Ce bouleversement engendre des contrastes dans le fonctionnement des émotions des personnages. A l'examen du roman de U' Tamsi, le moins qu'on puisse établir est que la nuit d'automne et la pluie à averse sont les instants favorables au déploiement du fantastique chez les personnages. Ce mauvais temps atmosphérique inspire la peur

et suscite l'horreur quoiqu'il se révèle des plus propices aux affres qui ont cours dans la cité. Le narrateur se rappelle que : « la nuit est noire qui s'ajoute à la noirceur du cœur de l'homme qui est avide de tout » (Tchicaya, 1987 : 54). Bien pire, c'est ce même temps qui se fait témoin de massacres et autres crimes rituels en série qui secouent le pays, plongeant les populations dans l'effroi. Ainsi, la pluie qui « tombe avec rage [traduit] une furie démentielle. Le ciel et la terre se conspuent. Se font pis que querelle de démons » (Tchicaya, 1987 : 54-55), alimente le lit du fleuve. Elle sert ainsi de point de chute aux corps des victimes de crimes dont la seule vue horrifie le peuple mais laisse le juge indifférent, comme le souligne le narrateur :

des crimes ont été commis. Des crimes se commettent. Qu'a-t-il fait, lui, le juge ? [...] ces corps de toutes petites filles que le fleuve rend par tous les temps, ces corps qu'on a trouvés enterrés la tête en bas, les pieds en haut, la plante des pieds au ras du sol, ces corps encore dont on a vu les restes calcinés, rôtis, sur des branchages, ces corps, enfin, toujours avec la même blessure, le ventre ouvert du pubis jusqu'au sternum, on sait pour quels sacrifices ils ont été immolés (Tchicaya, 1987 : 55).

De même, les messes noires et les rituels auxquels se livre le juge Poaty dans sa petite chambre se déroulent dans la nuit. Ainsi, loin d'être une bénédiction comme on le dit trivialement, la pluie plonge les populations en fête dans la gêne : « de gros nuages noircissent le ciel. Le vent se lève, disperse la fête [...] la nuit prit tout le monde de court » (Tchicaya, 1987 : 224).

C'est également la nuit que le revenant Kela se manifeste auprès des vivants qui ont injustement causé sa mort et contraint son âme à l'errance. Dépourvu d'un abri définitif confortable après sa mort, il est réduit un soir à retourner à son domicile. La panique qu'il suscite chez le féticheur du village pousse ce dernier à se munir de ses maléfiques protecteurs en vue de parer efficacement à toute éventualité. Le narrateur rappelle d'ailleurs à cet effet que : « le féticheur du village eut un malaise et fut surpris. Il courut se munir de gris-gris et d'un seau d'eau qu'il remplit de poudre magique, de cendres et de plantes médicinales » (Kamanda, 1994 :45). Le sentiment de peur ressenti par le féticheur se lit également dans les gestes d'autoprotection qu'il pose après s'être armé de gris-gris : « il aspergea les environs, psalmodiant des paroles incantatoires : Esprit étranger, je te sens. Bon ou mauvais, tu dois désertier nos lieux sacrés ; que tu sois de notre clan ou d'ailleurs, il nous est interdit de t'accueillir sur nos terres » (Kamanda, 1994 : 48).

En ce qui concerne l'espace, il revêt tout son signifié dès lors qu'on invoque les différents rêves des personnages qui meublent le récit, autant que la mer. L'espace onirique est le lieu d'expression des événements virtuels, prémonitoires ou paranormaux. Voilà en quoi les cauchemars dans le récit fantastique se révèlent des vecteurs de sagesse, de secrets ou de vérités. C'est ainsi que les cauchemars de Mathilde Poaty coïncident avec les soubresauts existentiels qui rythment la mystérieuse vie quotidienne de son époux : « la coïncidence de ces cauchemars avec l'impuissance momentanée de son mari l'intrigua » (Tchicaya, 1987 : 239).

De même, l'autre cauchemar qui hante l'esprit de Mathilde a pour origine la mer. Si le mari rêve de cet espace hydraulique comme lieu de relaxation en vue d'oublier les tracas liés à sa vie professionnelle, ce lieu maritime qui préoccupe tant l'épouse préfigure la descente aux enfers de son époux par le biais des songes.

C'est par le biais du rêve que Nimy est mis au courant de la délicate mission d'aller au royaume des morts chercher l'âme éplorée de son père défunt et de la ramener au village pour la palabre d'exorcisation. Le fantastique est marqué par le suspense qu'engendre cette initiative atypique à laquelle est conviée le lecteur. Ce sentiment se traduit par le fait pour lui d'imaginer un vivant communiquant avec le mort fut-il son défunt géniteur. Il faut dire que chez Kamanda, le fantastique se double de merveilleux pour ajouter un surcroît d'effet de suspense et de mythe à son récit. C'est ainsi qu'on assiste à des événements inhabituels qui marquent les supplications de Nimy à l'adresse de l'âme vexée : « Nimy priait à genoux, devant la tombe close [...] la terre que foulaient ses pas intègres devint d'une clarté diaphane teintée de reflets nacrés [...] il entama le discours sacré [...] il implora l'esprit du défunt » (Kamanda, 1994 : 104).

Tout roman s'affiche comme la mise en scène d'une vision personnelle jetée par un écrivain sur un monde qui se veut collectif. Celle de Kamanda et d'U' Tamsi sur le fantastique dessine assurément les contours d'une nouvelle définition du fantastique et de l'étrange.

3.2. LA VISION DU MONDE DES DÉMIURGES

La vision du monde qui résulte des textes étudiés se résume à deux choses : la première est que par-delà le sentiment de peur et d'effroi qu'elle suscite aussi bien chez le personnage que le lecteur, l'écriture du

fantastique vise à remettre au jour les vicissitudes auxquelles sont confrontés les humains au quotidien.

Dans *Ces fruits si doux à l'arbre à pain*, le contraste relevé entre le goût sucré et doux escompté des fruits et l'horreur vécue ou impulsée par les personnages autorise à relire le fantastique dans une perspective éthique. Ce contraste vise à dire que l'écriture du fantastique sert de tremplin au renouvellement des attitudes et comportements sociaux en vue de l'émergence d'une société nouvelle, mue par la vertu et non plus le vice.

A ce titre, le roman de U^o Tamsi se positionne comme un plaidoyer pour la sanctification de l'espace politique, qui devrait s'accommoder de politiciens qui travaillent pour mériter leur maintien au pouvoir au lieu de donner libre cours aux pratiques occultes qui avilissent l'homme. De même, la méritocratie, la responsabilité paternelle, la justice sociale, l'équité et autres, les croyances ancestrales inopérantes, sont autant de pesanteurs dont l'exorcisation urgente est postulée par U^o Tamsi dans son récit.

Dans le même ordre d'idées, *Lointaines sont les rives du destin* déploie une verve thérapeutique dans le sens de conjurer le mal qui ruine l'homme et la société au sein de laquelle il vit. Il s'agit pour l'écrivain de suggérer des stratégies palliatives dans le sens de réparer une injustice criarde ayant causé la mort d'un homme juste. Le romancier Kamanda en appelle ainsi au culte de la tolérance et du pardon mutuel, vertus sans lesquelles peinerait à éclore le vivre-ensemble indispensable dans les échanges intersubjectifs entre acteurs sociaux. Ainsi, grâce à l'humilité du revenant Kela, son village retrouve son équilibre, sa mémoire est purifiée et son âme apaisée à la suite de la grande palabre qui rassemble sorciers, méchants et hommes adultères. A sa femme qui a indirectement causé sa perte par son infidélité, il dira par exemple ces mots qui la rassurent et lui assurent son pardon :

J'ai prié les mânes afin de pardonner tes faiblesses, excuser ta jeunesse et laver ton destin des traces néfastes. Le maléfice à moi, le pardon à mon rival qui pleure, insensé, honteux de t'avoir possédé. En toi s'agit un enfant de lui ! J'ai vidé mes hymnes de joie et de douleurs. Je rêve d'un refuge dont l'hypocrisie interdite ne franchira jamais le seuil. Je vous absous. J'exige que la tribu entière fasse de même [...] Que l'anarchie cesse d'anéantir mes alliances. Peu m'importe l'humiliation. Mon espace est fait des silences (Kamanda, 1994 :141-142).

CONCLUSION

Au bout du compte, il convient d'affirmer, dans un premier temps, que le genre romanesque se prête effectivement au traitement de la problématique du fantastique et de l'étrange. Le choix du corpus en examen est révélateur à cet égard. Il commande de suggérer et/ou de formuler une vision innovante du fantastique dans le texte littéraire, dans le sens où elle s'affiche comme un complément de définition en vue de son déploiement textuel. Dans un deuxième temps, il ressort de notre étude que les catégories d'identité et d'hybridité qu'imprime la démarche postcoloniale s'avèrent d'un apport éclairant dans l'épistémologie ou le processus de lisibilité du phénomène du fantastique dans la culture littéraire africaine. De sorte que s'ils sont intégrés dans les stratégies de définition des concepts en regard, identité et hybridité peuvent contribuer à fructifier les modalités de lecture impulsés par ces champs notionnels. Dans un troisième et dernier temps, il est opportun de relever que la définition des concepts de fantastique et d'étrange, telle qu'elle est suggérée par les théoriciens de ce genre littéraire, apparaît comme réductrice. Elle priorise une perspective d'analyse exclusivement euro-américaine, occultant par le fait même la vision africaine qui aurait contribué, un tant soit peu, à enrichir les recherches sur ce champ conceptuel toujours en friche. Selon la vision africaine pourtant, le fantastique joue une double fonction dans les romans étudiés. Il alimente d'une part les vices sociaux perpétrés par des politiciens véreux et égocentriques dans le texte de Tchicaya U' Tamsi, leur offrant ainsi un espace fertile pour laisser éclore leur volonté d'asservir leurs collaborateurs et surtout, les soumettre à leur volonté de nuire. D'autre part, comme tel est le cas dans le roman de Kama Kamanda, le fantastique se met au service d'une bonne cause : il secrète un modèle neuf du vivre ensemble entre les hommes, en fondant leurs rapports sur des valeurs éthiques et des vertus opérantes telles que le pardon, la tolérance et la réconciliation. Autant avancer que pour les deux auteurs l'écriture du fantastique induit le plaidoyer que cet artifice narratif soit davantage mis au service de l'épanouissement de l'homme (*Lointaines sont les rives du destin*), qu'à sa compromission (*Ces fruits si doux de l'arbre à pain*).

Ouvrages cités

- BARBÉRIS, Pierre. 1990. Sociocritique. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, 121-153.
- BARDOLPH, Jacqueline. 2002. *Etudes postcoloniales et littérature*. Paris : Honoré Champion.
- BHABHA, Homi K. 1994. *The location of culture*. Londres : Routledge.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, D. COUTY, A. REY, (eds). 1984. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas.
- CAILLOIS, Roger. 1966. De la féerie à la science-fiction. *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris : Gallimard, 8-9.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Corti.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- GEORG, Odile, Jean-Luc MARTINEAU, Didier NATIVEL, (eds). 2013. *Les indépendances en Afrique L'événement et ses mémoires, 1957/1960-2010*. Rennes : PUR.
- KAMANDA Kama. 1994. *Lointaines sont les rives du destin*. Paris : L'Harmattan.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le fantastique*. Paris : Hachette.
- MITTERAND, Henri. 1980. *Le discours du roman*. Paris : PUF.
- TCHICAYA, U' Tamsi. 1987. *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. Paris : Seghers.
- TZVETAN, Todorov. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- VAX, Louis. 1965. *La séduction de l'étrange*. Paris : PUF.

Fantastique, étrange et merveilleux dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama

Emmanuel Kayembe²
University of Botswana (Botswana)

RÉSUMÉ

Notre propos est d'étudier les thèmes et les structures du fantastique et du merveilleux dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama. Ces différentes catégories narratives ne sont pas faciles à définir, puisqu'elles constituent souvent un écheveau de fils étroitement intriqués, difficiles à démêler. Cependant, une analyse attentive au détail nous a ménagé la possibilité d'en proposer des définitions plus ou moins nuancées, qui vont du conte merveilleux et du récit merveilleux initiatique au fantastique mythique, en passant par le fantastique phénoménologique et le merveilleux hyperbolique. Ce matériau oral, qui s'inscrit dans le droit fil d'une culture patrimoniale, est toutefois repris par l'auteur dans une nouvelle perspective, qui rejoint des préoccupations critiques et créatives formulées dans le champ littéraire africain autour des années 1970.

À ce jour, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama a été relativement très peu étudiée dans son ensemble. Toutefois, l'on peut considérer la thèse d'Alexis Tcheuyap (1998) comme une analyse majeure, qui en révèle l'un des aspects les plus fondamentaux. Car elle montre comment

² Emmanuel K. Kayembe a enseigné aux Universités de Lubumbashi, de Cape Town et du Botswana. Titulaire d'un PhD en Langue & Littérature Françaises de l'Université de Cape Town, il a publié de nombreux articles sur les littératures francophones dans des revues accréditées. En 2012, il a reçu le *Golden Key International Honour Award* pour son parcours académique exceptionnel à l'Université de Cape Town. Il est *Research Fellow 12'* à l'ACLS (Carnegie Corporation, New York)

un auteur a su inscrire avec brio les figures de la folie au plus profond de la syntaxe textuelle, suggérant par là comme une adéquation esthétique entre son style et le contexte d'aberration dictatoriale où son travail a vu le jour. Dans un autre sens, mais avec autant de pertinence, M.T. Zezeze Kalonji (1992) abordait déjà, outre les problèmes de l'originalité esthétique et sociolinguistique de l'œuvre, la question non moins essentielle du champ intellectuel et de ses implications au plan narratif. À ces études, qui peuvent être considérées comme fondatrices, s'ajoute un recueil de textes réunis par Alexis Tcheuyap (2007), et qui regroupent, sous forme de mélanges offerts à Ngandu Nkashama, diverses analyses de l'œuvre de l'auteur centrées sur les spécificités épistémique, thématique, sociologique et historique. Il ne paraît pas futile de mentionner également l'existence de quelques monographies relatives à des aspects plus circonscrits. C'est le cas, notamment, des travaux de Mohamam Bello (1995) et de Joséphine Mulumba Tumba (2004). Le premier étudie le problème de l'aliénation et le second la thématique de l'univers carcéral dans *Le Pacte de sang* (1984). Pour une mise en contexte adéquate de l'œuvre de Ngandu Nkashama, l'on pourrait se référer aux ouvrages de Silvia Riva (2006), qui en brosse à grands traits les contours les plus saillants ou de Kamatende Djungu-Simba (2007), qui ne touche que de façon incidente à l'œuvre de l'auteur, même s'il aborde la question du champ littéraire congolais dans une perspective originale, inclusive, qui conjoint littérature dite « coloniale » belge et littérature relevant des autochtones. Enfin, il ne faudrait pas perdre de vue également l'existence de textes d'ampleur réduite, publiés sous forme d'articles, consacrés aux techniques narratives de l'œuvre, en l'occurrence ceux de Beya Ngindu (1985) et de Janice Spleth (1993). Plus récemment, Emmanuel K. Kayembe (2012) s'est servi de la théorie du « champ littéraire » initié par Pierre Bourdieu pour intégrer l'œuvre de l'auteur congolais « dans un vaste réseau de positions et d'opérations internationales et interculturelles qui en montrent les affinités et les dissidences, les ambitions et les projets » (Quatrième de couverture).

Loin de reprendre à notre propre compte ces différentes approches proposées depuis presque une décennie, nous nous sommes assigné ici un but plus modeste, celui d'écarter l'œuvre en vue d'en explorer la quintessence thématique relative à la fantaisie imaginative. Qu'on ne s'attende donc pas ici à trouver une analyse systématique et exhaustive du fabuleux chez Pius Ngandu Nkashama – ce qui du reste n'est pas

possible dans le cadre restreint d'un article, vu l'ampleur d'une œuvre qui compte déjà une vingtaine de romans ! Il s'agit, à proprement parler, de notes inchoatives, susceptibles d'inspirer des travaux d'une envergure plus importante.

Trois concepts-clé pourraient rendre compte du déploiement de l'imaginaire dans l'œuvre romanesque de l'auteur congolais : le fantastique, l'étrange et le merveilleux. Ces catégories narratives contribuent, entre autres, à mettre en relief le caractère avant tout fictif du récit littéraire et à lui conférer une dimension esthétique qui le distingue de l'anecdote et du fait divers. Cependant, si l'intrusion du merveilleux dans des intrigues réalistes est évidente dans *La Délivrance d'Ilunga* (1977) et *Le Pacte de sang* (1984), il en est autrement dans les œuvres postérieures, qui brassent souvent en un même moule de nombreuses figures de l'anormal. Celles-ci forment ainsi un réseau fantasmatique complexe, qui mérite une analyse plus minutieuse.

1. LE CONTE MERVEILLEUX ET LE RÉCIT MERVEILLEUX INITIATIQUE

Drame lyrique polymorphe, *La Délivrance d'Ilunga* contient un conte enchâssé dans un récit épique et qui constitue comme une pause, une plage de détente autonome, susceptible de ménager au lecteur la possibilité d'échapper pendant un moment à la narration intense d'une tragédie. Ce conte, délivré par un vieil homme dans un contexte propre aux veillées initiatiques africaines, s'adresse aux enfants et aux femmes :

Mais que dit donc le conte ? Il parle d'« une belle fille élancée » (p. 22), une villageoise qui, ayant bravé l'interdit paternel « de sortir la nuit » (p. 23), fixe le ciel et se laisse fasciner par une « étoile mystérieuse » (p. 23). Celle-ci, qui constitue l'avatar d'un prince, l'emporte pour l'épouser dans le palais paternel, au terme d'un voyage qui dure des années-lumière. Entre-temps, ses parents, inquiets de sa disparition, et des hommes vigoureux du village se lancent à sa recherche et « atteignent le palais du roi » (p. 28). Au lieu de « conclure un pacte, une alliance avec le Roi » (p. 29) et de « rentrer chez eux, les yeux éblouissants de lumière, les bras surchargés de trésors, de perles, de diamants brillants » (p. 29), ils commettent l'erreur de déclarer à l'hôte la guerre... (Kayembe 2014 : 115).

L'on retrouve là les personnages et les thèmes classiques des contes merveilleux : l'héroïne dotée d'une beauté hors du commun, le prince charmant, le roi, la reine, le départ, la traversée d'un monde paranormal,

Pentrée dans l'ailleurs, la récompense ou la punition. C'est la violation d'un interdit qui ouvre la porte du monde astral, rendant ainsi possible le processus du voyage. Cependant, faudrait-il souligner, comme pour tous les contes, la réception de l'histoire est fondée ici sur une suspension spontanée de l'incrédulité. Il est alors normal qu'on n'observe, de la part des personnages, aucune réaction particulière, d'étonnement ou de doute vis-à-vis de la nature véridique des faits narrés. Apparemment, tous les acteurs fictifs croient sans effort en la plausibilité de ce qui est raconté. De même, il est futile de se demander si les récipiendaires potentiels de cette fiction pourraient douter de sa possibilité, lorsqu'on sait que le conte n'est reçu qu'à la faveur d'une adhésion sympathique à l'impression de réel qu'il dégage.

Si le merveilleux se détache sur un fond autonome dans *La Délivrance d'Ilunga, Le Pacte de sang* nous offre une organisation différente. En effet, ce roman dissémine à travers toute sa trame les structures morcelées d'un merveilleux initiatique. Deux religieuses catholiques, Josiane et Sanga, découvrent leurs corps et, par la suite, ne peuvent s'empêcher de partager secrètement leur passion charnelle. Elles décident d'abandonner les ordres et de vivre librement leur amour interdit. Mais, un jour, Sanga disparaît sans explication, et Josiane, folle de douleur, part à sa recherche à travers les ruelles hostiles d'une ville dangereuse. D'allure picaresque, le récit est cependant tissé de résonances initiatiques cachées, enrobées d'une gangue d'événements grivois, et qui lui confèrent une dimension orphique. On y trouve en effet certaines fonctions importantes, qui définissent les récits merveilleux : le héros ou l'héroïne, l'évasion, le labyrinthe, l'ici, l'ailleurs, le voyage, les épreuves, la transmutation, etc. :

Autour d'elle (Josiane), les flammes de feu tournoyaient. Les silhouettes volaient, chancelaient. Elle ne voyait plus rien. Elle n'entendait plus rien. Les beuglements et les rires hystériques des fous incendiaires ne l'arrêtaient pas, non plus. Elle marchait, les yeux fixés sur une étoile verdâtre qui frissonnait de l'autre côté du ciel (Nkashama 1984 : 324).

Josiane essaya encore une fois de danser, de soulever ses pieds. De faire un mouvement pour marcher. La terre spongieuse craqua. Elle s'ouvrit pour l'avaloir, avec un bruit de suintement. Elle l'engloutit tout entière, si doucement, si tendrement, qu'elle plongea, sans un cri [...]. Elle continuait à chanter le cantique de la promesse, et du pacte de sang (*Ibid.* : 337).

La quête éperdue de Josiane se solde finalement par une catapse – thème par excellence des récits merveilleux – une descente dans les

profondeurs du soi identitaire. Mais, en même temps, elle renvoie à une anabase, à un voyage astral, c'est-à-dire à une montée vers les hauteurs heureuses de la métamorphose (« il faudra monter encore [...]. Alors, nous déboucherons sur la grande plaine inondée des lumières bleues, des lumières rouges », p. 133). Le trajet suivi par Josiane est donc initiatique : il passe par l'épreuve du feu qui consume et débouche sur les eaux matricielles de la renaissance ou sur une apothéose.

2. LE FANTASTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET LE MERVEILLEUX HYPERBOLIQUE

Ces concepts, dont les effets fictifs sont quasi-identiques, dominent presque toute l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama. Ils consistent à transmuter de manière inattendue le réel le plus banal en des tableaux fantastiques ou fantasmagoriques – ce que, étudiant le phénomène chez William Faulkner, Michel Gresset a assimilé à « une intensité visuelle qui peut être sur-réalisante » ou encore « dé-réalisante » (1982 : 172). Cependant, le merveilleux hyperbolique a ceci de particulier que les métamorphoses du réel opérées par le regard se rapportent au gigantisme, au démesuré surnaturel. Chez Nkashama, le regard perce toujours le donné sensible, le soustrait à une appréhension unidimensionnelle. Il porte toujours au-delà, comme fasciné par quelque chose qui dépasse les contingences apparentes. C'est là ce qu'on pourrait appeler d'une expression qu'affectionnait T. S. Eliot la « méthode mythique » (Nnghausen 2009) ou encore l'effet de la « métaphorisation » généralisée (Vareille 1984 : 40). Ce procédé permet de présenter les faits et les phénomènes toujours en association analogique avec d'autres données. Ce qui les fonde, en fin de compte, sur un « réel » plus abouti. Entre le réel et l'onirique, plus de transition, puisqu'à tout moment tout peut basculer et s'enfoncer dans les profondeurs du rêve :

Nous avons fixé un point invisible au lointain, fascinés par le paysage devenu vague [...]. Des choses qui pouvaient remuer toutes seules, se déplacer. D'autres se métamorphosaient peut-être en tarentules géantes, en scorpions venimeux, en vipères munies de têtes triangulaires, en fauves de brousse » (Nkashama 2006 : 75).

Voici un autre exemple, choisi entre mille, de cet onirisme particulier : « des images s'assemblaient dans le regard. Elles se recomposaient en des oiseaux énormes qui effectuaient des bonds prodigieux. Des aigles tournoyaient autour des hibiscus agitant des visages erratiques »

(Nkashama 1994 : 67-68). La « vue » se transforme ici « en vision » ou en « voyance », sur le mode d'une « épiphanie » (Gresset 1982 : 176). Il y a là une empreinte incontestable de William Faulkner sur l'auteur congolais, et même celle, plus incisive, de Claude Simon. En effet, la dimension lyrique et cosmique des œuvres telles *L'Empire des ombres vivantes* et *Yakouta* reconduit cette propension propre au merveilleux hyperbolique ou au « gigantisme » de l'esthétique simonienne, cet « agrandissement épique en puissance, une divinisation en cours des actants et des personnages » (Vareille 1984 : 17). Dans *Yakouta* en particulier, les descriptions impressionnent par leur ouverture constante au grand, à une mythologie du titanesque qui relègue au second plan le contexte de leur formulation : « [a]lors les yeux se sont mis à se dilater. On dirait qu'ils étaient frappés d'épouvante [...]. Le temps est vaste et infini. Le jour se prolonge par delà les plaines, jusqu'à l'invisible » (p. 16). Ou encore : « La scène se déroule devant elle [Yakouta] à la manière d'ombres géantes évoluant sur une tranche du crépuscule » (p. 19) ; « [d]es chairs bourrelées qui frémissent et remuent violemment. Des mains grosses, pleines de mixtures affreuses, d'herbes macérées » (p. 20), etc.

Tout a lieu sous le signe de la *démesure*. C'est qu'ici l'usage fréquent du « comme si » (doublé d'expressions équivalentes : « pour savoir si », « apparaît comme »), à la manière simonienne, convoque la dimension surnaturelle, épique des scènes, leur prégnance métamorphique : « [L]e ventre est couvert maladroitement, laissant percer des côtes efflanquées, comme si la poitrine avait été mangée de l'intérieur » (p. 14) ; « elle [Yakouta] s'interroge pour savoir s'il va se réduire en sable émietté, ou se durcir comme du charbon, avant de s'éparpiller en cendres » (p. 14). La perception des faits est ainsi soumise à des métamorphoses imprévisibles, qui déréalisent le réel, quand ils n'indiquent pas de véritables scènes de sorcellerie (p. 16-24). L'horrible, le hideux et le macabre sont érigés en de véritables catégories esthétiques. Rien n'est banal, tout participe de correspondances infinies dont est tissé l'univers : un simple regard dévoile souvent un cataclysme à venir, une ouverture sur le sacré. Au fond de la part terrestre de l'homme gît un appel du large, une mythologie stellaire qui l'articule sur l'infinitude de l'éternité.

Il n'est pas jusque dans des récits comme *Mariana* où n'éclate ce pouvoir illimité d'une imagination merveilleuse, qu'on a également observé chez un auteur comme Raymond Roussel (Foucault 1963), et

qui est capable d'opérations métaphoriques les plus hardies, à l'instar du fait de transformer de simples craquelures murales en des « statues de plâtre se [dressant] avec insolence » (*Mariana*, p. 50), ou des existences banales en un univers mythique – ou encore, comme dans *Le Doyen Marri*, capable de faire remonter sur la scène du quotidien des « corps rigidifiés par la mort » ou « [d'ouvrir] les sépultures pour faire sortir des macchabées qui avaient pourri de l'autre côté des marais » (p. 190). Ce qui est mis en relief ici, c'est l'impossibilité d'un regard humain qui soit totalement objectif, c'est-à-dire débarrassé entièrement de l'activité imprévisible de l'imagination. C'est l'affirmation de la puissance infinie de la *psyché*, qui est au fondement de toute création esthétique authentique.

Qui reconnaîtrait alors l'histoire d'une famille ouvrière congolaise dans ce roman si déconcertant qu'est *Mariana*, narré à la deuxième personne ? Rendu impotent suite à un malheureux éboulement dans des mines de diamants, un ouvrier se retrouve cloué sur son grabat, dans le dénuement le plus total. Adieu donc l'espérance d'une promotion, qui, à la faveur des médailles de mérite – dont celle de Meka est devenu un paradigme –, aurait fait passer la famille des taudis en ruines à l'espace promis de la ville gorgée de lumière, qui prend figure de paradis ! Mais entre cette réalité si prosaïque et sa narration se déploie une stratégie fantasmagorique, prise en charge par le fils de l'ouvrier (désigné sous le nom de *Tatu Mweni*), qui mêle onirisme et réalisme (« [j]e ne sais plus à quel moment j'ai plongé dans le véritable rêve » [p. 18]). Sevré très tôt d'une présence maternelle tutélaire dont il continue à espérer le retour, celui-ci, qui semble nager en pleine hystérie, reporte son désir sur une jeune fille plus imaginaire que réelle, qu'il aurait connue dans son enfance et qui constitue un exutoire à son angoisse, puisqu'il l'identifie à l'image mythique d'une mère parfaite ou à la Vierge Marie (« [l]'image te représentait toi, à côté d'une peinture archaïque du Christ ressuscité sortant du tombeau » [p. 47]). Le récit lui-même échappe à la réalité en s'enroulant en un monologue intérieur monotone : « [j]'ai repris le monologue à travers une rêverie insaisissable » (p. 46). Simple névrose obsessionnelle, dirait-on ! Mais n'est-ce pas là, en ces « nouvelles maladies de l'âme » qu'il faudrait voir, à la suite de Julia Kristeva (1993), la lueur de nouvelles pistes de créativité qui confirment le déclin des idéologies rationalistes et positivistes que le vieux continent a répandues dans le monde ?

3. LE FANTASTIQUE MYTHIQUE

Au total, dans l'œuvre de Ngandu Nkashama, il n'y a pas qu'une mise en jeu des vertus fantasmatiques de la perception ou de l'énonciation. On y trouve également des références à certains mythes célèbres, à des créatures mythiques ou à des personnages de mythologies anciennes. Ceux-ci participent de ce que Jean-Claude Vareille appelle le « rehaussement par assimilation aux grands héros archétypaux » (1984 : 18). Ces fréquents renvois à des univers mythiques ne sont pas sans introduire un surnaturel fantastique dans des narrations de type réaliste. Ainsi, dans *Un Jour de grand soleil* (p. 199) : « [d]es murs chancelaient affreusement, pris de transes et de sortilèges. Les ombres se changeaient en têtes de cloportes, en corps de *centaures*. Leurs cornes s'em mêlaient dans la poitrine de Zôra Lou » (nous soulignons). Ailleurs, dans *Le Doyen Marri* (p. 56) : « [d]es rôles résonnaient étrangement en bégayant des craquements sonores, comme si elles avaient été pilonnées par les grêles d'une *pluie diluvienne* » (nous soulignons). Sont ainsi évoqués en ces passages ces êtres fabuleux de la mythologie grecque, mi-hommes mi-animaux, que sont les centaures ; de même, de biais, la légende hébraïque de Noé, au travers de son motif le plus significatif qu'est le déluge. Dans *Un jour de grand soleil* (p. 21-22), le « parricide » auquel participe Elsa, soutenue par son ardente passion pour Khédamawit, est une réécriture du parricide d'Oreste à l'instigation d'Électre, sa bien-aimée : ici et là, l'amour devient l'absolu qui abolit tout lien naturel et pose la liberté comme une exigence qui n'a pas de prix. Il y a lieu de multiplier indéfiniment les exemples, mais, faute de place, nous ne nous arrêtons ici qu'à quelques illustrations prises au hasard. Dans *Le Pacte de sang* (p. 30), l'on pourrait relever, entre autres, cet extrait qui renvoie à la légende d'Icare : « Et si elle (= Sanga) ne pouvait disposer d'ailes vigoureuses pour soutenir l'élan, elle s'écraserait du haut du ciel, sur les falaises de la mer ».

D'ailleurs, en ce même roman, la métaphore tend plus que jamais à s'approfondir en une figure fantastique de métamorphose des êtres, qui, par leur apparence et leur profil moral, réfléchissent un bestiaire propre à la fable ou une mythification proche d'une totémisation. À l'exemple de Yepiya, avec « son regard de fauve de brousse » (p. 35), de tel personnage qui se fait traiter de « vieille hyène » (*Ibid.*), de Vehi Grayi assimilé à une « musaraigne » et à une « taupe » (p. 166), d'Epotang identifié à une « araignée » (p. 173), Malolisa à un « corps de

mastodonte phénoménal » (p. 182), les « Jimbongs », tortionnaires impitoyables, à « des grenouilles dans les marécages » (p. 200), Mâzo à un « colibri » (p. 211), etc. La fluidité perceptive, qui rend possible, de manière permanente et sans transition, le passage d'une espèce à l'autre, inscrit dans le texte un grouillement de formes qui échappent à la fixité imaginative.

Cependant, outre ces détails qui apportent un gradient appréciable de fantastique, de merveilleux ou d'étrange, il existe des schèmes mythiques plus cohérents, qui constituent l'une des clés thématiques du *Pacte de sang*. Ceux-ci se rapportent aux « origines », à la place et au rôle de la femme dans la cité et sont transposés dans le mythe de la Terre-Mère. En effet, l'auteur congolais reconduit la question du « genre » au cœur des sociétés humaines, en prenant comme point de départ sa propre communauté, la société *luba*, dont on a démontré l'essence fondamentalement matriarcale, en dépit d'anciennes interprétations patriarcales coloniales (Kalanda 1965). Cet appel subtil au féminin comme moteur d'un renversement imaginaire salutaire trouve sa plus belle expression dans *L'Empire des ombres vivantes* (2007) :

Cette pièce est conçue à la manière d'une allégorie poétique. Au milieu des paraboles et des légendes mythiques, se bousculent des ombres, des spectres, des visions entrevues durant un songe. Tout se déroule aux pourtours des espaces indiqués par des symbolismes particuliers : les mangroves sur les bords des marécages et des marais d'où émergent des êtres étranges (Quatrième de couverture).

Somme toute, qu'il se dévoile clairement dans la trame du récit ou qu'il se dissimule dans les replis des motifs mythiques, l'anormal est reconnaissable ici grâce à l'utilisation intelligente d'un certain nombre de marqueurs qui tranchent entre fantastique, merveilleux et étrange, même s'il est parfois difficile de distinguer ces différentes notions. Des expressions telles que « comme si » « pour savoir si », « apparaît comme », évoquées plus haut, introduisent à proprement parler le fantastique, puisqu'elles créent une hésitation dans le chef du héros et du lecteur quant au caractère naturel ou surnaturel de l'événement rapporté (que l'on se souvienne du cas de l'héroïne Yakouta dans le roman homonyme, sur le corps de laquelle poussent des plantes) (Todorov 1970 : 165). Par contre, le merveilleux n'appelle aucun doute, aucune interrogation sérieuse de la part du lecteur, du moment que l'auteur utilise des subterfuges propres à en masquer la présence détonante au sein du récit réaliste et à gagner du coup, à peu de frais, la crédulité du lecteur. Personne ne se posera de questions, par exemple,

sur la présence du conte délivré par le Vieux Kafueta au beau milieu du drame épique qu'est *La Délivrance d'Ilunga* ! En effet, l'âge du donateur du récit constitue à lui seul un capital de crédibilité : dans toutes les cultures, les vieilles personnes sont souvent considérées comme les détenteurs d'un langage sapiental *sui generis*, d'un savoir précieux, secret, qui ne se transmet qu'au travers des mécanismes narratifs du conte. En outre, le fait de placer l'histoire *illo tempore* vient toujours à bout de la résistance des lecteurs plus sceptiques : « Il était une fois... ».

Au total, le mélange incessant de réalisme et d'irréalisme, d'écriture et d'oralité, la permanente transgression des conventions discursives les mieux fondées, confère à l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama une dimension baroque, qui l'ouvre à une polysémie réceptive. Le fantastique, l'étrange ou le merveilleux y constituent souvent la transfiguration poétique d'un ensemble de perceptions, de situations ou d'évènements ancrés au départ dans le réel. En effet, certaines représentations fabuleuses que l'écrivain ne cesse d'incorporer dans des intrigues à première vue réalistes relèvent des mythes que Pascale Auraix-Jonchière, pour ne citer que lui, qualifie justement de « politico-héroïques » (2008 : 235). Elles visent apparemment à fournir à la jeunesse des parangons de la bravoure : le personnage ordinaire est parfois transformé en héros mythique grâce à « un processus de sublimation qui le tire du côté de la légende en instaurant une rupture avec la temporalité d'où ce dernier est pourtant exemplairement issu » (*Ibid.* : 235). Ce dispositif, disséminé dans toute l'œuvre, atteint son expression la plus parfaite dans *Yakouta* (1995) et dans *L'Empire des ombres vivantes* (2007), qui contiennent tous les ingrédients génériques du fantastique.

Que penser, finalement ? L'usage du surnaturel chez Ngandu Nkashama s'inscrit dans le droit fil d'une problématique critique née dans les années 1970. En effet, le colloque « Le critique africain et le peuple comme producteur de civilisation », organisé du 16 au 20 avril 1973 à Yaoundé, à l'initiative de la Société Africaine de la Culture, avait essayé de définir la forme esthétique et les canons d'appréciation critique des œuvres d'Afrique sub-saharienne. Et à ce propos, la question centrale concernait la place que devrait occuper l'oralité – creuset des *mirabilia* et d'un mode de pensée mythique – dans le processus de création littéraire : que faire des contes, des légendes, du surnaturel, de ce magma de genres hérités d'une longue tradition ancestrale africaine ? Comment constituer une poétique de « ressourcement et

d'enracinement », porteuse en même temps des vertus de l'universel ? L'on tendait alors à produire des œuvres hybrides, au croisement de l'écrit et de l'oral, où le merveilleux et l'étrange avaient toute leur place. Cependant, loin de reproduire simplement le legs ancien, l'écrivain était sommé de le reprendre à son propre compte en vue d'en tirer des bénéfices esthétiques personnels. Ainsi, dans l'œuvre à l'étude, le matériau oral fonctionne comme un canal d'expression ancienne, mais au travers duquel l'auteur déploie toute sa virtuosité personnelle d'artiste. Il concourt à la manifestation d'un imaginaire libérateur.

Ouvrages cités

- AURAIX-JONCHÈRE, Pascale. 2008. « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc ». *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*. Paris : Presses Universitaires Blaise Pascal, 235-254.
- BELLO, Mohamam. 1995. *L'Aliénation dans Le Pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.
- DJUNGU-SIMBA, Kamatende. 2007. *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*. Metz : Université Paul Verlaine. Centre de Recherches Écritures.
- FOUCAULT, Michel. 1963. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard.
- GRESSET, Michel. 1982. *Faulkner ou la fascination*. Paris : Klincksieck.
- KALANDA, Mabika. 1965. *La Remise en question. Base de la décolonisation mentale*. Bruxelles : Remarques Africaines.
- KALONJI, M. T. Zezeze. 1992. *Une Écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.
- KAYEMBE, Emmanuel K. 2012. *L'Œuvre de Pius Ngandu Nkashama dans le champ littéraire africain. Entre soumission et insurrection*. Saarbrücken : Presses Académiques Francophones.
- . 2014. « Représentation du socio-historique et autonomisation stylistique chez Pius Ngandu Nkashama ». *Les Cahiers du GRELCEF* 6, 105-120.
www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
- KRISTEVA, Julia. 1993. *Les Nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard.
- MULUMBA TUMBA, Joséphine. *L'Envers de la liberté, l'univers carcéral dans Le Pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Frankfurt-Am-Main/London : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, N° 29.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1977. *La Délivrance d'Ilunga*. Paris : P.J. Oswald.
- . 1984. *Le Pacte de sang*. Paris : L'Harmattan.
- . 1991. *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*. Paris : L'Harmattan.
- . 1994. *Le Doyen marri*. Paris : L'Harmattan.

- . 1994b. *Yakouta*. Paris : L'Harmattan.
- . 2006. *Mariana* suivi de *Yolena* et de *La Chanson de Mariana*. Paris : L'Harmattan.
- . 2007. *L'Empire des ombres vivantes*. Paris : L'Harmattan.
- NGINDU, Beya. 1985. *Le Pacte de sang* de Pius Ngandu Nkashama. *Présence Africaine* 133-134, 255-259.
- NNGHAUSEN, Lothar Hans. « Madame Bovary et le martin-pêcheur de Caroline. Régionalisme et modernisme dans *Sanctuaire* ». 29 mai 2009. Mis en ligne le 2 avril 2008. www.uhb.fr/faulkner/wf/french/articles_french/madame_bovary_et_le_martin.htm
- RIVA, Silvia. 2006. *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan.
- SPLETH, Janice. 2007. *Le Pacte de sang* et la tradition de la dystopie. *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris : L'Harmattan, 213-238.
- TCHEUYAP, Alexis. 1998. *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.
- . dir. 2007. *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- VAREILLE, Jean-Claude. 1984. « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage ». *Études Littéraires* 17.1, 13-44.

Félix Couchoro et le réalisme merveilleux francophone

Laté Lawson-Hellu³
Western University (Canada)

RÉSUMÉ

En se fondant sur les paradigmes critiques issus de la perspective géocritique, notamment le *topolecte* et ses paradigmes fonctionnels, le *topomorphème*, le *topolexème* et le *toposème* (Diandué, 2011), et en convoquant le principe esthétique du réalisme merveilleux (Alexis, 1956), une lecture socio-discursive de l'écriture de Félix Couchoro, membre des premières générations des écrivains francophones d'Afrique subsaharienne, permet de suivre le travail identitaire et anticolonialiste de magnification ou de revalorisation que mène l'écrivain dans ses romans sur le pays de référence de son écriture, le pays « guin-ewe », circonscrit dans l'espace transnational du Sud-Togo, du Sud-Ghana et du Sud-Bénin. Cela devient possible, également, à partir du motif du chemin de fer, le *Lomé-Aneho*, construit durant la période coloniale au Togo et devenu « témoin » discursif du projet de « résistance » identitaire chez l'écrivain. Une telle étude donne la

³ Laté Lawson-Hellu est professeur agrégé de littérature francophone à l'Université Western, au Canada. Il s'intéresse à la question du discours et de ses manifestations littéraires, de même qu'à la problématique de la langue dans le corpus francophone. Il compte, parmi ses publications, une monographie sur *Roman africain et idéologie* (2004), un collectif sur *Littérature et impôt* (2002), l'édition en trois volumes des *Œuvres complètes* de l'écrivain Félix Couchoro (2005-2006), et la coordination des dossiers *La textualisation des langues dans les écritures francophones*, en 2011, et, en collaboration, *Le fait religieux dans les écritures et expressions francophones*, en 2016, de la revue *Les Cahiers du GRELCEF*. Sa recherche en cours, qui a bénéficié d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, porte sur la question du plurilinguisme dans l'œuvre romanesque de l'écrivain Félix Couchoro.

mesure, plus générale, de la pertinence du réalisme merveilleux dans l'appréhension socio-discursive des écritures francophones.

INTRODUCTION

Dans l'œuvre littéraire et politique de grande importance de l'écrivain francophone africain subsaharien des premières générations, Félix Couchoro⁴, la présence du chemin de fer construit durant la période coloniale allemande puis française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, s'accompagne par exemple d'un discours de sensibilisation à l'endroit du lecteur qu'il cherche à situer dans le contexte antagonique colonial qui aura justifié l'existence d'un tel moyen de communication dans l'espace de référence de son écriture. Pour l'écrivain, il s'agit notamment d'inscrire le projet anticolonialiste au cœur de son œuvre dans la magnification du pays colonisé face au discours colonial d'invalidation des espaces colonisés. C'est ainsi par le biais de ce qui est devenu l'esthétique du réalisme merveilleux, esthétique développée dans l'œuvre littéraire d'Alejo Carpentier à Cuba, puis redéfinie dans le contexte littéraire et discursif haïtien par Jacques-Stephen Alexis, que l'écrivain semble proposer la redécouverte du pays ewe affecté par l'histoire coloniale jusque dans ses extensions post-coloniales au Togo. La réflexion, ici, voudrait aborder, à travers le motif du chemin de fer chez l'écrivain, l'intérêt du paradigme du réalisme merveilleux dans le discours anticolonialiste des écrivains francophones comme lui, notamment dans la mise en écriture de l'espace colonial ou post-colonial dans leurs œuvres.

En spécifiant de la sorte l'écriture de Félix Couchoro dans la vague militante des écritures francophones des générations coloniales, on voudra rappeler ici la construction identitaire qui a marqué de telles écritures face au contexte colonial antagonique qui détermine leur sens et leur pertinence sociale. C'est dans cette perspective discursive que se comprendrait le principe du réalisme merveilleux susceptible de rendre compte alors de la construction identitaire collective mise sur pied par

⁴ Il s'agit d'une œuvre importante et pourtant très peu étudiée, qui s'étend du début de l'écriture francophone africaine subsaharienne, dans les années 1920, aux lendemains des indépendances africaines, dans les années 1960, avec une étendue d'œuvres de fiction et d'essais politiques articulés sur l'espace culturel et transnational qui aura été au cœur du mouvement de décolonisation au Togo. Plus d'une vingtaine de romans, de récits et de nouvelles constituent cette œuvre, d'où son importance à la fois esthétique, discursive et historiographique pour ce champ littéraire.

les écrivains, telle que cette construction se fonde essentiellement sur la mise en écriture de l'espace géographique. En reprenant ici les outils proposés par la très actuelle perspective géocritique, à travers l'un de ses paradigmes liminaires, celui du *topolecte*, il s'agira d'étudier les modalités de mise en relation de l'espace fictionnel et de l'espace extratextuel chez l'écrivain retenu, Félix Couchoro, dans le regard « émerveillé » que produit son écriture sur l'espace qu'il vise à représenter et à revaloriser face à l'histoire coloniale. Dans sa première articulation, la réflexion présentera ainsi les termes méthodologiques de la perspective géocritique dans la question ponctuelle du *topolecte* ; dans sa deuxième articulation, elle présentera la relation épistémique entre le principe esthétique du réalisme merveilleux et la démarche de résistance culturelle que théorise la perspective postcoloniale, et, dans sa troisième articulation, elle mettra en lumière l'inscription du réalisme merveilleux dans la démarche de construction identitaire collective chez l'écrivain Félix Couchoro.

1. LA GÉOCRITIQUE ET LA LECTURE DE LA MISE EN FICTION DE L'ESPACE

Par-delà les limites épistémologiques de la perspective géocritique, notamment dans sa reprise du principe postmoderne ou poststructuraliste de l'indétermination, et, partant de celui de la déterritorialisation proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁵, la réflexion sur le principe du paysage au cœur de la géocritique fournit également des outils de travail, ou des paradigmes, susceptibles de rendre compte plus aisément de la relation intrinsèque entre le texte de fiction et ses espaces de référence et de signification – ou de symbolisation – sémiotique. Il en est ainsi du paradigme du *topolecte* proposé par Parfait B. K. Diandué (2011) aux débuts de la réflexion géocritique, lequel permettrait d'établir par exemple le lien de dépendance discursive entre le texte postcolonial et ses espaces

⁵ Voir en cela l'appropriation qu'en fait Bertrand Westphal, initiateur de la perspective géocritique, dans « Pour une approche géocritique des textes. Esquisses » (2005) : « *Dès les années soixante-dix, Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient élaboré une théorie qui mieux que d'autres rendait compte de la complexité de toute saisie des espaces humains. Ils évoquaient la ligne de fuite inhérente à tout territoire, fût-il étroitement délimité, et posaient la question cruciale: "Il faudrait d'abord mieux comprendre les rapports entre D [déterritorialisation]), territoire, reterritorialisation et terre".* » (Paragr. 15, pour la version en ligne utilisée de l'article).

d'intelligibilité, c'est-à-dire tels que ces derniers sont marqués par le fait colonial. La pertinence d'un tel paradigme s'étendrait également au texte de résistance dont la qualification comme tel présuppose cette relation nécessaire entre fiction et espace réel, particulièrement dans les limites entendues des stratégies de « détour » ou de « camouflage » caractéristiques de ces formes d'écriture. Le paradigme permet ainsi, ici, de rendre compte du travail de Félix Couchoro sur la mélioration de l'espace de référence de son écriture, dans son recours au principe du réalisme merveilleux.

Dans son article publié en 2011, dans le cadre des travaux liminaires de la perspective géocritique, « Une géocritique de la dictature dans l'imaginaire d'Ahmadou Kourouma », Parfait Bi Kacou Diandué propose en effet une grille de lecture fondée sur le paradigme du *topolecte* qu'il désigne comme tout discours sur l'espace dans une fiction donnée : « le discours de tout espace fictionnel » (2011 : § 6). L'intérêt d'un tel paradigme réside dans sa capacité à permettre la mise en relation de l'espace fictionnel avec un espace extratextuel présupposé ou identifiable comme tel dans l'économie énonciative de la fiction :

La référentialité est la manifestation de la re-présentation. Elle établit un pont entre l'espace extra-diégétique et le texte. La géocritique s'intéresse à l'influence que le texte peut avoir sur la re-présentation extra-diégétique. La tension usuelle de la référentialité est la *mimésis*. Une tension moins usuelle est de poser le texte comme modèle du hors-texte. J'aborde les « topolectes » comme le discours de tout espace fictionnel. Me fondant sur la théorie des mondes possibles, je montre que la construction de l'espace dans toute fiction se décline en trois catégories que je nomme « topomorphèmes », « topolexèmes » et « toposèmes ». (Diandué, 2011 : § 6)

Si, par exemple, la fiction non-mimétique du réel pose en soi problème, dans les cas de discours métaphoriques ou allusifs, où devrait s'imposer la nécessité de mise au jour de la fonction sémiotique discursive sociale de la fiction non-mimétique créée, comme dans le récit de résistance ou le texte postcolonial, ce paradigme fournit les outils méthodologiques permettant de restituer la relation effective présupposée par l'écriture avec le réel inféré par sa pertinence sociale. Pour l'écriture postcoloniale ou l'écriture de résistance, ainsi, le caractère non-mimétique du discours *topolectique*, qui y est alors proposé, ne saurait plus se concevoir que dans la logique du leurre stratégique dont le lecteur serait en mesure de restituer l'efficacité réelle.

Dans sa conceptualisation, le *topolecte* met en scène un premier principe, celui du *topomorphème*, qui renvoie à toute catégorie d'espace mis en fiction, et dans ses caractéristiques distinctives :

Le topomorphème est la désignation catégorielle de la spatialité. Une désignation qui met en avant le caractère de la spatialité dans l'actant d'une fiction donnée. Il se différencie du toponyme par le fait que le toponyme n'est qu'une désignation nominale d'un espace fictionnel ; le topomorphème intègre, en plus du nom, le caractère de spatialité qui est le fait de tout espace. Proportionnellement à sa densification sémique, c'est-à-dire relativement à sa concentration en sèmes topolectaux, le topomorphème devient soit topolexème, soit toposème. Tout topolecte est avant tout topomorphème. Car un espace peut exister dans une fiction donnée sans nom mais non sans caractères. Dans sa fonctionnalité, l'espace est davantage lié à son caractère de spatialité même si le toponyme peut quelquefois être programmatique. Le topomorphème est donc le premier stade dans la fonctionnalité des espaces fictionnels. (Diandué, 2011 : § 7)

Si, de la sorte, tout discours sur l'espace dans la fiction met en scène un *topomorphème*, celui-ci s'exprimera par le biais de mots représentatifs, ou *topolexèmes*, deuxième principe du *topolecte*, ou par le biais d'unités de sens, ou *toposèmes*, troisième principe du *topolecte* dont le décodage ou l'identification repose également sur la connivence que l'écriture établit avec le lecteur. Si, en cela, pour P. B. K. Diandué, le *toposème* se définit par sa contingence, sa variabilité, le *topolexème* induit une relation plus explicite avec le réel mis en écriture, mais les deux catégories participent entièrement de la relation de signification que présuppose ou induit l'écriture ou l'écrivain entre l'espace fictionnel proposé et un espace extratextuel donné :

Le toposème est caractérisé par la variation et la mutabilité possible du *topos*. Il est donc fluctuant car polymorphe. Le toposème est surtout caractérisé par son instabilité sémique qui entraîne son instabilité sémantique. Il est un espace fictionnel sémantiquement instable qui pourrait développer des rapports paradigmatiques, homologues, antithétiques ou autonomico-hyperboliques avec l'extra-texte. Il se caractérise en effet par hémisémie, par xénosémie (ou hétérosémie) et par hypersémie.

Le topolexème est une identification fictionnelle précise de l'espace. Il est une représentation iconique référentielle du hors-texte, décelable par la compétence du lecteur. Le topolexème renvoie à une désignation spatiale suffisante et autonome sémantiquement. Cette homologie sémique est une isosémie. L'isosémie est la *mimésis* représentationnelle de l'espace dans la

fiction. Elle établit une conformité entre l'espace fictionnel et l'espace extratextuel. (Diandué, 2011 : § 8-9)

C'est à travers le *topolexème* par exemple que s'établit une conformité entre l'espace fictionnel et l'espace extratextuel, même dans le texte non-mimétique du réel. Dans le cas de l'écriture de Félix Couchoro, l'espace guin-ewe devient ainsi le *topomorphème* constitué par l'écrivain, et le chemin de fer y apparaît dans le cadre paradigmatique du *toposème*, par rapport à la désignation ponctuelle du sujet « mina » ou « guin » ou « ewe » qui vont en constituer les *topolexèmes*, par exemple. En termes simples, on dira qu'il s'agit d'un chemin de fer qui se comprend, chez l'écrivain, à partir de son discours identitaire, de son *topolecte* donc, sur ce pays guin-ewe.

Si le discours identitaire de l'écrivain se fonde, dans ses œuvres, sur le *topomorphème* du « pays guin-ewe », les diverses caractéristiques de ce « pays guin-ewe » peuvent être identifiées dans leur présence explicite, dont rendront compte les *topolexèmes* proposés, ou dans leur présence présupposée, dont rendront compte alors les *toposèmes* proposés. Le principe esthétique du réalisme merveilleux participe de l'axiologisation méliorative du *topomorphème* ainsi posé dans les œuvres de l'écrivain, et intègre le propre *topolecte* proposé par l'écrivain. En d'autres termes, on le dira ainsi, pour Félix Couchoro, le pays guin-ewe *est* merveilleux (d'où sa description) ou *peut* l'être davantage (d'où sa critique méliorative). C'est aussi en cela que le principe esthétique du réalisme merveilleux peut être intégré à la prise en compte herméneutique, c'est-à-dire aussi épistémologique, du texte postcolonial, ou, plus généralement, du texte de résistance, ou encore de tout texte qui se positionne devant une situation d'hégémonie affectant le réel que sa fiction envisage. Ce sera le cas des écritures francophones foncièrement définies par l'histoire coloniale hier comme aujourd'hui, si l'on ne retient par exemple que leur question linguistique de définition. En cela, également, le paradigme du *topolecte* intègre la perspective postcoloniale qui théorise un tel rapport du texte à ses espaces de signification tels qu'ils sont marqués par l'histoire coloniale.

2. LE RÉALISME MERVEILLEUX ET LE DISCOURS DE RÉSISTANCE POSTCOLONIAL

Pour Yves Clavaron (2015), le principe du réalisme merveilleux⁶, chez son concepteur, Alejo Carpentier, est à rapprocher du baroque, comme en proposait l'évolution A. Carpentier, mais dans le sens de la mosaïque culturelle à l'origine des sociétés d'Amérique Centrale au cœur de la réflexion de Carpentier. Le principe du réalisme merveilleux y devient ainsi une réponse de l'intellectuel, informé par le mouvement surréaliste en France et par une réflexion de gauche solidaire à la cause de l'opprimé, au discours unitaire colonial. Il le sera aussi par rapport à la présence noire à Cuba, au début des années 1920 qui coïncident avec le début de sa propre réflexion, tout comme avec l'intégration progressive de cette présence noire issue de l'esclavage à la composition plurielle de la société cubaine :

Écrivain antillais par excellence, Alejo Carpentier le fut sans nul doute aussi parce que tout au long de sa vie, il comprit l'histoire et la culture de cette région d'Amérique et écrivit sur ce thème – si complexe.

De ses textes de jeunesse à ses derniers romans et essais, cet intérêt fut le miroir vivant d'une réalité qu'aucun Américain conscient de ce qu'il est ne peut ignorer.

Influencé très tôt par les théories du métissage culturel, de la transculturation, préconisées par l'ethnologue Fernando Ortiz, Carpentier comprit clairement qu'une des principales composantes de la société de son pays était d'origine africaine. Dès lors il voulut découvrir les différentes expressions culturelles de ce qui commençait à être appelé à l'époque l'*afro-cubanisme*. (Vasquez, 1985 : 85)

En cela se comprenait aussi, on le rappellera ici, la pertinence culturelle de la notion de *créole* qui, chez Carpentier, renvoie certes aux Européens nés dans les colonies américaines, mais aussi et surtout au mélange des races entre les immigrants européens, futurs colons des Amériques, et les populations autochtones, puis noires.

⁶ On se permet ici de renvoyer à la présentation synthétique qu'en propose le *Wikipedia*, dans sa vocation de vulgarisation pratique : « *Le réalisme merveilleux est une notion de critique littéraire ou de critique d'art qui se réfère à des productions artistiques dans lesquelles la représentation du réel est fortement teintée par le merveilleux. Elle apparut dans la communication de l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis au cours de la première Conférence internationale des écrivains et artistes noirs, à Paris en 1956* [Jacques Stephen ALEXIS, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » (1956)]. *Manifestement inspiré par la notion de "real maravilloso" promue par le Cubain Alejo Carpentier dans le prologue de son roman Le Royaume de ce monde (1949), Alexis tâchait de réconcilier les impératifs du réalisme social et les caractéristiques de l'art populaire haïtien*. (*Wikipedia*, art. « Réalisme merveilleux », 2015).

Si, de même, Clavaron établit, dans sa réflexion, la relation entre le réalisme merveilleux, le baroque et le métissage culturel, dans la perspective postcoloniale de l'*hybridité*, c'est dans ce sens épistémologique et discursif qu'il devient possible d'appliquer le réalisme merveilleux à l'œuvre de Félix Couchoro :

Les notions d'hybridité et de diaspora sont devenues des concepts-clés des études postcoloniales. Dans ce contexte, Robert Young souligne l'évolution du terme « hybride », qui passe d'une acception négative liée au racisme colonial et à sa hantise de la dilution du sang européen à un marqueur progressiste, en changeant de domaine et en s'appliquant désormais aux cultures plus qu'aux « races »⁷. Une variante réside dans le terme de « métissage », particulièrement décrié en raison de sa connotation raciale, et qui renvoie davantage à une pratique latine de la colonisation (on songe notamment au mythe du métissage dans le colonialisme portugais). L'hybridité – *Hybridity* anglo-saxonne – tend de plus en plus à être assimilée à la diversité et au multiculturalisme au sens où elle permet une rencontre de cultures naguère séparées sur une base d'égalité. (Clavaron, 2015 : 65)

Dans ce sens, l'écrivain tâchera de souligner, en même temps que la beauté du pays à reconstituer, le pays guin-ewe, la mosaïque de cultures qui le constituent, entre l'Ewe autochtone et toutes les vagues d'immigrants dont les Guins, venus du Ghana voisin, les Yoroubas, du Nigéria, les Fons, du Danhomé d'antan, aujourd'hui Bénin, les Haoussa nomades et pasteurs ou bouviers, du nord sahélien, tout comme les esclaves affranchis revenus du Brésil, ou encore les enfants métis de parents européens et locaux, qui vont en tisser la texture dont témoigne son actualité désormais. Chacun des aspects de ce métissage dès lors « merveilleux » et inscrit comme tel dans le *topolecte* sur le pays guin-ewe chez l'écrivain, fera l'objet quasiment de chacun de ses romans, avec des personnages ainsi devenus emblématiques. Le voyage de ces personnages en train sur la ligne historique Lomé-Aneho, ou, brièvement, sur la ligne Lomé-Blitta de l'intérieur de la colonie du Togo d'alors, donnera à l'écrivain l'occasion d'évoquer nombre des aspects de cette mosaïque culturelle. Le réalisme merveilleux, en quittant l'aspect purement géographique ou paysager, ajoute à cette dimension physique du paysage merveilleux, dans son symbolisme discursif identitaire, sa dimension humaine et culturelle collective. C'est dans cette dimension discursive collective également que le réalisme merveilleux de Carpentier

⁷ Référence à Robert YOUNG, *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Race and Culture* (1995).

aura été repris et systématisé dans l'œuvre de Jacques Stephen Alexis pour son application au contexte national haïtien des années 1950 de la post-occupation américaine. Aussi, pour J.-S. Alexis, dans sa communication devenue célèbre, au premier congrès des intellectuels, artistes et écrivains noirs tenu à Paris en 1956, le merveilleux est-elle cette mise de l'expression artistique au service de l'humain, de son *mieux-être*, comme cela se dirait aujourd'hui. Nous reprenons quelque peu *in extenso* ici le paragraphe où il résume une telle conception du merveilleux dans le cadre du réalisme merveilleux⁸, c'est-à-dire dans son appropriation haïtienne et nationale humaniste du concept de Carpentier :

Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ? Le Merveilleux implique certes la naïveté, l'empirisme sinon le mysticisme, mais la preuve a été faite qu'on peut y envelopper autre chose. Quand le grand peintre qu'est Wilson Bigaud a peint le tableau intitulé « *Le Paradis Terrestre* » il a utilisé tout un Merveilleux, mais n'est-ce pas la manière dont le peuple haïtien conçoit un temps de bonheur que le peintre a exprimé ? Regardez tous ces fruits qui s'accumulent en grappes sur la toile, ces masses touffues et colorées, tous ces animaux splendides tranquilles et fraternels, fauves inclus, n'est-ce pas le rêve cosmique d'abondance et de fraternité de ce peuple qui souffre toujours de la faim et du dénuement ? Quand dans sa pièce « Rara » Morisseau-Leroy montre un homme qui meurt pour son droit à un jour de fête dans la grisaille des jours de labeur, des paralytiques qui se lèvent et dansent, des muets qui se mettent à chanter quand, après la mort des héros, le peuple raconte qu'ils parcourent la région, dansent sans cesse, quand on voit ces revenants, personne ne s'y trompe, personne n'y donne une signification mystique et chacun y voit l'incitation à la lutte pour le bonheur. (Alexis, 1956 : 267)

C'est dans ce sens, également, que le réalisme merveilleux, en tant que perspective esthétique alors, est évoqué dans le champ littéraire

⁸ Pour lui, il convient en effet de souligner l'ancrage tellurique de la pratique artistique, lequel ancrage donne lieu à un réalisme merveilleux *haïtien*, par exemple, tourné vers l'action sociale et la recherche de la justice garante du bonheur pour l'individu et sa collectivité : « *Le Réalisme Merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations. Le trésor de contes, de légendes, toute la symbolique musicale, chorégraphique, plastique, toutes les formes de l'art populaire haïtien pour aider la nation à résoudre les problèmes et à accomplir les tâches qui sont devant elle.* » (Alexis, 1956 : 268).

francophone ou d'expression française⁹. Dans l'œuvre de Félix Couchoro, le motif du chemin de fer permet, entre autres modalités, d'aborder une telle fonction discursive du réalisme merveilleux.

3. FÉLIX COUCHORO ET LE RÉALISME MERVEILLEUX

Dans les romans de Félix Couchoro, en effet, la présence du chemin de fer, particulièrement de la ligne historique entre la capitale précoloniale et celle, coloniale, puis post-coloniale du Togo, Aneho et Lomé, respectivement, participe par exemple du discours historique que propose l'écrivain dans le cadre de l'arbitraire colonial lié à la construction d'une telle ligne et à la naissance même de ce territoire colonial aujourd'hui pays post-colonial. Dans ce discours, ou dans ce *topolecte*, qui se pose ainsi en réquisitoire contre l'histoire coloniale, se présente également l'antinomie de cette histoire coloniale, où l'écriture vise à la restauration du fondement humain, collectif et intercommunautaire de l'espace guin-ewe sur lequel aura porté, pour sa part, la genèse de l'histoire du pays d'aujourd'hui, le Togo. La réévaluation du potentiel communautaire de ce discours inscrit ainsi l'écrivain dans la réflexion d'ensemble qui caractérise l'espace moderne de l'État-nation aujourd'hui, dans ses problèmes de contestation ou de redéfinition. Le principe esthétique puis discursif du réalisme merveilleux donne la mesure, chez lui, de cette discussion qui met ainsi en exergue la richesse transnationale, humaine et multiforme de l'espace précolonial que valorise son écriture. Seuls quelques exemples en seront retenus ici, tant du point de vue de la richesse naturelle de cet espace

⁹ On peut dans ce sens, ne serait-ce que pour l'intérêt de la présentation synthétique, retourner au Wikipedia qui propose le commentaire ci-après : « *Longtemps négligée en France, l'appellation proposée par Alexis a surtout été utilisée dans la critique littéraire francophone antillaise et canadienne. Dans ces deux contextes, le réalisme merveilleux est souvent la traduction française de la notion de "magic(al) realism" popularisée dans la critique anglophone, ou de celle de "realismo mágico" de la critique hispanophone. Cette traduction est source de confusion, dans la mesure où Alejo Carpentier avait lancé sa notion de "real maravilloso" pour se distinguer justement de celle de "realismo mágico" devenue populaire dans le monde hispanophone de par son association avec le célèbre roman de Gabriel García Márquez, Cent ans de solitude. Carpentier se distançait d'ailleurs par la même occasion des Surréalistes qu'il avait beaucoup fréquenté à Paris avant guerre* » (Wikipedia, art. « Réalisme merveilleux »). Pour le détail, on renverra, entre autres, à Xavier GARNIER, *Le Réalisme merveilleux* (1998), à Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques* (2005), ou à Amaryll CHANADY, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985).

que du point de vue de la richesse de sa mosaïque communautaire culturelle. L'infirmité que l'écrivain propose ainsi de l'espace légué par l'histoire coloniale refait surgir le discours politique du nationalisme pré-indépendance dans le même espace du Togo, en vue de sa reconstitution non sur la base restrictive de l'État moderne hérité de l'histoire coloniale, mais sur celle de sa composition humaine faite d'alliances matrimoniales et d'interconnexions culturelles. Le chemin de fer inscrit en *toposème* dans l'œuvre de l'écrivain devient, dans cette perspective, le lien ombilical que l'écrivain maintient entre la problématique du présent et la nécessité du retour à ce passé non-utopique d'un pays de peuples et de cultures qui en font un espace de vie, plutôt qu'un espace de survie ou de dissensions politiques, géostratégiques ou économiques ; il en est ainsi des termes du *topolecte* proposé sur le pays guin-ewe. Le pays *merveilleux* est dès lors celui-là dont l'écrivain rappelle les traits qui persistent encore au moment de son écriture, dans la première moitié du XX^e siècle, et encore aujourd'hui, longtemps après les actualités qu'il aura mises en écriture.

Dans *Drame d'amour à Aneho* (Couchoro, 2005a), roman rédigé à la fin des années 1940, pour retenir cet exemple, se met ainsi en écriture la genèse de la dissension politique à la base de la naissance problématique de la colonie allemande du Togo, sous la symbolique de la relation d'amour entre les familles fondatrices de l'espace guin et les rivalités politiques qui auront tenté de contrecarrer une telle relation. À travers la fille de l'une de ces familles et le garçon de sa famille rivale, l'écrivain fait aboutir le projet de mariage des deux jeunes gens, en assortissant ce dénouement heureux d'un discours de conciliation pour le retour à la concorde précoloniale :

La distribution des lettres de faire-part fit à Lomé et dans tout le Bas-Togo une sensation intense. Les « gros bonnets » de l'un et l'autre partis n'en croyaient pas leurs yeux : c'était là une chose formidable !

Dans chaque ville, les membres des deux partis se concertèrent afin de décider de l'attitude à prendre en face de cet important événement.

Tous ces mouvements, comme des ondes, vinrent aboutir aux deux centres d'Anecho où se trouvaient les chefs leaders des deux clans.

Des deux côtés, la décision fut unanime.

Aux yeux de tous, cette union des deux maisons était un symbole.

Et, comme telle, elle appelait le ralliement de tous les cœurs, la participation de toute la ville à cette manifestation de joie populaire.

Et alors, cette union fut célébrée à l'égal du festival des Minas.

Ce fut un grand mariage ! (2005a : 321)

Le chemin de fer Lomé-Aneho aura servi de relai au développement de cette histoire d'amour et à ses rebondissements, en donnant l'occasion à l'écrivain de décrire, qui la beauté de la femme guin et son dynamisme, qui le caractère industriel du peuple guin et de son groupe voisin autochtone, le peuple ewe, qui la beauté du pays que traverse le train durant le voyage du personnage. Entre autres occurrences, l'image de ce pays défilera ainsi sous le regard de l'un des personnages principaux du roman pourtant en butte à la mélancolie du voyage qu'il entreprend malgré lui sur la ligne Lomé-Aneho :

Comme l'angéus du matin sonnait à l'église proche, un coup de sifflet retentit : le chef de train et le mécanicien répondirent et le train s'ébranla.

Stanley, debout à la portière, eut un serrement de cœur : il quittait, non sans quelque peine, des amis si bons, si sympathiques, que lui avait attiré son caractère affable... L'image du visage souriant de Mercy vint fort à propos dissiper ce léger nuage de tristesse ; il songe à elle un court instant, puis, confortablement installé dans un fauteuil en osier, il s'accouda à la fenêtre du compartiment et ferma les yeux. Le bruit du train en marche berça sa douce rêverie et le plongea dans une demi-somnolence...

Le brouhaha de la gare de Porto-Séguro le tira brusquement de sa torpeur. Le quai était envahi de victuailles de toutes sortes : pains et gâteaux de maïs, charcuterie, quartiers de porc rôti, fritures, tapioca, lait, fruits, noix de kola. Des voyageuses descendues sur le marchepied ou penchées aux fenêtres achetaient des nourritures tandis que des revendeuses et des passagers montaient dans les compartiments déjà encombrés. Dans tous les wagons, des bruits de mâchoires indiquaient que les voyageurs déjeunaient pour la plupart...

À la gare de Baguidah, le convoi dût attendre le passage du train venant de Lomé qui avait du retard.

Stanley, pour se distraire, s'offrit le plaisir d'admirer le paysage qui s'étendait à perte de vue : de vastes champs de maïs s'étagaient dans la plaine, prometteurs d'une bonne récolte ; là-bas, sous l'immense cocoteraie, passait un immense troupeau de bœufs ; tout près de l'enceinte de la gare, des monticules de coques de coprah attestaient l'importance de la dernière cueillette. (2005a : 257)

Le motif devient narratif lorsqu'il permet à l'écrivain d'établir le contraste entre les rivalités politiques et le sentiment amoureux des deux protagonistes, sentiment que privilégie son écriture :

Soudain, un coup de sifflet lointain retentit, suivi d'un sourd grondement.

Stanley vint à la portière et bientôt la locomotive et les wagons défilèrent devant lui. Ceux-ci grouillaient de voyageurs. Le train ralentit et stoppa ; le jeune homme allait se retirer.

Un cri !

– Stanley !

Il se retourna tout d'une pièce.

– Mercy !

C'est elle, juste en face de lui, radieuse et souriante, s'avançant et s'arrêtant dans le cadre de la portière : un pas sépare les deux convois.

Derechef, deux cris :

– Stanley !

– Mercy !

– Où vas-tu ?

– À Lomé. Et toi ?

– Je retourne à Anecho, mandée par mon père.

– En as-tu pour longtemps à Lomé ?... Tu aurais dû m'avertir, Stanley.

– J'y retourne définitivement. Je voulais te faire une surprise... Je devine que ton père te rappelle à Anecho pour nous séparer de nouveau. Mais, sait-il seulement que je quittais Anecho ?

– Sans doute, j'ai eu des appréhensions en recevant hier ce télégramme, fit-elle. Lis donc. Et elle lui tendit la dépêche qu'elle prit dans le sac à main qu'elle avait sur elle.

Et Stanley lut ce court libellé :

Retrez Anecho dès réception télégramme

Baldwin. (2005a : 258)

La description faste du mariage désormais *historique* de ces deux jeunes gens dans le roman va de même devenir, parmi tant d'autres motifs, le symbole de cette beauté *merveilleuse* du pays guin, comme peut en témoigner la profusion hyperbolique des qualificatifs choisis par l'écrivain, dans les propres termes esthétiques du réalisme merveilleux :

Un soleil de triomphe déchira brusquement les voiles de l'aurore et bondit dans le ciel, magnifique, splendide dans ce matin de samedi, alors que les cloches sonnaient à toute volée à l'Église catholique et au temple protestant.

Une foule bruyante a envahi la rue, depuis Fantekome jusqu'à Kpota. La place SCOA à Ela, la place de Lagbonou, le parvis du temple fourmillent de monde : un monde endimanché et joyeux.

Soudain, un long cri d'allégresse déferle, comme une vague sur la place SCOA. Des applaudissements crépitent.

Une scintillante rivière de luxueuses autos coule d'Assancondji, côtoyant la grille de la gare avec en tête, une Chevrolet, longue, basse, effilée, d'un gris-clair, la fameuse voiture qu'on retrouve à tous les tournants du destin de l'héroïne du jour, Mercy. (2005a : 321-322)

Dans le même roman, l'intérêt intercommunautaire et discursif du recours au chemin de fer Lomé-Aného se double de l'usage inusité, dans l'Afrique des années 1940 mise en scène, de la voiture américaine que

l'écrivain associe au symbolisme du parcours de son personnage. Au début du roman, c'est donc dans la luxuriance de ce véhicule américain, une Chevrolet, que l'écrivain qualifie des termes les plus élogieux, que débute l'histoire des deux protagonistes, et c'est par ce même véhicule que se clôt l'intrigue sur leur mariage qui devient également celui de toute la communauté :

La sortie de l'église fut exécutée au son d'une vibrante marche nuptiale enlevée avec brio par la fanfare accompagnant les voix claires des jeunes filles de la *Charity Band*. Les cris d'« *Alouwassió* » déferlèrent sur la place, ponctués par le joyeux grondement de l'océan tout proche.

Ce fut alors la traditionnelle pose devant les photographes qui prirent de brillants groupes.

Alors le cortège se forma et au son de la fanfare, marchant sur le sol disparaissant sous la jonchée multicolore des fleurs, il descendit lentement vers la place SCOA.

Et la basse et longue Chevrolet, exécutant un beau virage, se dirigea, suivie de toutes les vingt voitures, vers Baadji. La fanfare venait et derrière, s'étalait la vague humaine en liesse qui répétait à pleines voix le cri d'« *Alouwassió* ». (2005a : 323)

La beauté de cette « conduite basse », comme le dit l'écrivain, laisse en outre envisager la longue histoire du nationalisme ewe qui coïncide avec celle de la décolonisation du Togo, dans les termes extrêmement anglophiles de ce mouvement de décolonisation, au grand dam de la colonisation française, si l'on put dire.

Si, en effet, les Guin sont originaires du Ghana avant de s'installer sur le territoire des Ewe dès le XVII^e siècle, à la suite de dissensions interculturelles causées par la présence européenne sur les côtes occidentales de l'Afrique¹⁰, c'est aussi sur la base d'une préférence anglaise des relations entre le pays guin, au XIX^e siècle, et les pays européens présents sur cette côte, que se comprend l'histoire du pays guin-ewe¹¹. Dans le roman retenu, *Drame d'amour à Aneho*, la fiction fait notamment parler anglais aux personnages en soulignant la distinction, mais dans l'histoire politique extratextuelle de référence, c'est aussi dans des voitures américaines que se seront conviés par exemple les leaders du nationalisme ewe aux discussions menées sous

¹⁰ Voir Nicoué L. GAYIBOR, *Le Genyi. Un royaume oublié de la Côte de Guinée au temps de la traite des Noirs* (1991) ; et, en version abrégée, Nicoué L. GAYIBOR, « Origines et formation du Genyi » (2001).

¹¹ Voir en cela le rappel édifiant qu'en propose Adam Jones dans son article, « Entre trois trônes : les Lawson, leurs rivaux et les Européens de 1869 à 1885 » (2001).

l'égide des Nations-Unies au Togo sur l'avenir du territoire, et dans les mêmes années 1940. L'écrivain en fait part dans sa réflexion politique, en soulignant la même distinction de classe de tels véhicules au regard de la dignité des nationalistes, au même titre qu'il en fait part dans la fiction qu'il crée dans le symbolisme de ce mouvement nationaliste contemporain à l'écriture de son roman :

De toutes les manifestations qui marquèrent dans l'Histoire le passage de la première mission de visite au Togo oriental, la plus grandiose est le *mass-meeting* du stade municipal de Lomé.

Dans la chaleur et l'enthousiasme de l'accueil de la population de la capitale le jour de son arrivée à l'aérodrome, venant de Lagos, la Mission vit l'immense espoir d'un peuple qui souffre et qui attend de l'ONU sa délivrance.

Sur le terrain d'aviation, sur le parcours de descente en ville, sur les places publiques, le cri « *Unification !* » ébranlait par moments l'écho ; des banderoles, des bannières, des affiches captaient les regards et l'attention de cette foule en liesse à qui l'unification semblait être devenue une question de vie ou de mort.

Dans l'après-midi de ce jour historique, les bureaux administratifs, ainsi que les boutiques et les ateliers, sont fermés. Dès treize heures, de toutes les grandes artères, de toutes les rues, débouchent des groupes de gens endimanchés, pressant le pas, le visage épanoui, le sourire aux lèvres, causant, se saluant par gestes, se lançant à la volée le slogan « *Unification !* », convergeant tous vers le havre de salut qu'est devenu le stade, cadre solennel de cette inoubliable manifestation.

Alertes, passent les véhicules bondés de spectateurs : lourds camions venant de la « zone », ayant amené les *National Rulers* et leurs suites vêtus de somptueux *kente* et portant des bijoux en or massif ; voitures légères reflétant dans leurs miroitements l'éclatante luminosité de cette chaude après-midi de décembre ; grosses limousines de marque américaine aux tons vert tendre, olive ou cendré, aux nickelures brillant comme argent, emplies de gais sourires de femmes ewe aux riches toilettes.

Tout Lomé est en branle. (Couchoro, 2006e : 124-125)

Le paradigme du *topolecte* permet d'établir une telle corrélation entre l'espace fictionnel et l'espace extratextuel qui valide le discours historique proposé par l'écrivain dans les spécificités de la fiction. La beauté de la Chevrolet américaine de *Drame d'amour à Anecho* sera ainsi évoquée aux côtés de la beauté physique, par exemple, de la femme guin ou mina mise en écriture :

Un groupe de jeunes gens et de jeunes filles, endimanchés, ayant profité des fêtes de Pâques pour faire un saut à Anecho, se sépara de la foule des passagers et prit le chemin de l'église.

Sur la place de la gare, le brouhaha continuait ; les chauffeurs de la ligne dahoméenne sollicitaient les partants et effectuaient leur chargement ; les camions à destination de la banlieue d'Anecho ne chômaient pas non plus. Quant aux voyageurs venus à Anecho, ils disparaissaient dans les rues menant aux différents et nombreux quartiers de la ville.

Alerte, une auto stoppa près de la Maison SCOA. Une Chevrolet longue, basse, gris-clair : conduite intérieure ayant un gentil air de véhicule neuf aux poignées brillantes, aux cuirs couleurs acajou sentant bon avec un tableau de bord aux boutons nickelés. Le chauffeur, de blanc vêtu, propre et coquet, descendit et s'empessa d'ouvrir les portières.

Trois jeunes gens, en costume de fête, mirent pied à terre. De filles, point. (2005a : 236-237)

Et, plus loin, dans le portrait physique emblématique présenté alors du personnage féminin principal, sous le regard admiratif de son amoureux, avec appel au lecteur :

Et elle leva les yeux sur son compagnon ; leurs regards, derechef, se croisèrent, comme le matin.

– Qu'elle est belle, murmura doucement, à part soi, le jeune homme.

Et il surprit, l'instant d'après, à prononcer tout bas son nom :

– Mercy Latré.

C'était une créature qu'on eût dite « coulée dans un moule » tant la Nature s'était plu à faire d'elle un de ces spécimens de la beauté féminine devant quoi l'homme s'abîme dans une muette admiration.

Elle réalisait l'idéal dont peut rêver chaque lecteur pour être la compagne de sa vie.

Le modèle du visage, un nez fin, des yeux magnifiques où se reflétait intensément son âme sensible, une brillante denture ornant un sourire charmeur, et surtout les lignes du cou, de la gorge, de la taille mince élancée, des pieds au dessin pur, tout cet ensemble parfait attirait irrésistiblement.

Stanley Kuanvi, marchant pas à pas à côté de cette jeune fille, admirait sa beauté et surtout cette modestie qui, chez la femme, impose à tout partenaire mâle une respectueuse réserve. (2005a : 240)

La beauté du « pays guin », découverte dans la quotidienneté de sa mosaïque culturelle, sera aussi évoquée aux côtés de la « conduite basse » américaine, dans une randonnée à bord de ce véhicule pour ce qui constitue alors l'exemple de la jeunesse riche du pays, une jeunesse dont participent les deux protagonistes de l'intrigue :

Tout le monde était prêt. Les jeunes filles prirent les deux bouteilles thermos contenant de la glace, ainsi qu'une caisse à glace où il y avait de la bière et des verres à boire enveloppés d'une serviette de table.

– Hilacondji, commanda Kuanvi dès qu'ils furent installés dans la voiture.

Celle-ci, point pressée, faisait du cinquante à l'heure et permettait aux voyageurs d'admirer le gai paysage qui se déroulait à leurs yeux : le pittoresque pont suspendu d'Adjido sur lequel des pêcheurs à la ligne exerçaient leur patience, le populeux quartier d'Adjidogan, celui de Zongo que traversaient les Haoussas, aux longs et amples boubous blancs et bleus, la coquette villa de M. S... appuyée sur le fond vert des cocoteraies, le croisement de Zebe avec son Calvaire niché dans une verdure aux tons chauds, tout cela défilait comme dans un film qu'illuminait le radieux soleil de cet après-midi de Pâques.

La voiture était par moments emplie de joyeux éclats de rire. La gêne qui, le matin, avait mis un léger froid entre Stanley Kuanvi et Mercy Latré, avait fondu sous les vapeurs de l'apéritif, du copieux dîner arrosé de vins fins avec quoi nos amis avaient fêté la Pâques. (2005a : 239)

À la beauté physique, s'associera enfin la beauté morale et philosophique de l'individu guin, qui aime la vie, qui aime la fête, qui aime le luxe, qui sait intégrer l'apport étranger qu'il juge pertinent à son art de vivre, et qui valorise sa vie en harmonie autant avec son environnement physique et non physique, qu'avec tous les peuples que l'histoire a rassemblés sur sa terre. Par ce biais, également, l'écrivain devra ajouter le peuple ewe sur les terres de qui s'est constitué le royaume guin en exil, lequel devient l'espace *métissé* guin-ewe sur lequel porte le discours intellectuel et littéraire, tel celui de Félix Couchoro. Le réalisme merveilleux apposé à la mise en écriture de cet espace n'en écartera pas non plus les éléments jugés pertinents de la présence européenne, comme en témoigne le symbolisme du luxueux véhicule automobile inscrit dans la fiction, lui permettant d'infirmer, en ce faisant, le discours péjorateur de l'idéologie coloniale qui avait conclu, hier et aujourd'hui, à la « sauvagerie » de l'espace africain, à sa viduité de civilisation, ou à sa propension au tribalisme. La réalité que convoque l'écriture dans le *topolecte* construit constitue en soi un désaveu à un tel discours, la re-présentation *émerveillante* qu'en propose l'écriture l'inscrivant dans la propre pertinence discursive et anti-impérialiste de l'esthétique du réalisme merveilleux, tel que l'avait pressenti et adapté Jacques-Stephen Alexis à la réalité haïtienne.

CONCLUSION

Pour Félix Couchoro, devra-t-on dire en conclusion, le réalisme merveilleux correspond à la présentation de l'espace de référence de

l'écriture dans sa « réalité », c'est-à-dire dans ses aspects que le discours colonial, dans son fondement idéologique, aura présentés à partir de ses catégories imagologiques réductrices. Si cette réalité magnifiée n'a rien de fantastique, son caractère merveilleux réside justement dans sa propre réalité qui émerveille, particulièrement le regard étranger. Il en aura été ainsi, par exemple, chez l'écrivain, de la magnification de l'immigré yorouba qui devient propriétaire terrien et philanthrope dans l'espace guin¹², ou de la fille métisse, née du mariage coutumier entre l'agent de renseignement bienfaiteur allemand et la femme mina descendante des esclaves affranchis brésiliens revenus au pays guin¹³, ou encore de la réappropriation locale de la marque automobile allemande, la Mercedes Benz, déjà un quasi-marqueur culturel de l'individu masculin ou féminin au pays guin, que l'écrivain met au centre de l'un de ses romans¹⁴, en autant d'aspects qui forment la réalité et que reprend l'écriture littéraire, donnant la mesure de la richesse d'un espace dont les habitants rappellent également la particularité dans la conscience collective locale¹⁵. Parce que le pays guin est aussi le pays ewe, d'où leur association d'usage dans la réflexion qui en prend charge, sous le paradigme du pays « guin-ewe », Félix Couchoro aura de même évoqué dans son œuvre la beauté géographique et culturelle du pays ewe, du Togo ou du Ghana, tout autant que celle de ses fils et filles dans leur richesse matérielle et morale¹⁶. C'est dans ce sens qu'il aura inscrit au cœur de son écriture le projet déjà culturel de l'éducation de la jeune fille de « chez nous », face aux dangers de la modernité.

Dans sa réflexion sur le pays antillais – la Martinique, en l'occurrence – à constituer, Édouard Glissant indiquait dans *Le Discours antillais* (1981) à quel point il revenait à l'écrivain antillais de révéler à l'ensemble de la communauté le pays à construire tel qu'il est déjà vécu mais non encore conceptualisé ou formulé comme tel :

La culture populaire vivace est au fondement de nos réflexes, elle est ce qui demeure sous nos errements, ce qui demande peut-être à être dépassé mais dirige toujours nos expressions. Production naturelle d'une communauté, elle a souffert de ce que cette communauté a cessé d'être

¹² Dans le roman *Sinistré d'Abidjan* (2005b).

¹³ Dans le roman *Le secret de Ramanou* (2006b).

¹⁴ Dans *L'Homme à la Mercedes Benz* (2006c).

¹⁵ Voir à cet effet l'article éloquent de Janvier AMELA, « Ancho, cité fantastique ou l'image des Guin dans les communautés ewe » (2001).

¹⁶ Dans *La Dot, plaie sociale, Gangsters et policiers* (2005c), ou encore *Fille de Nationaliste* (2006d), par exemple.

productrice. C'est une culture orale et à ce titre fragilisée par la constante pression « civilisatrice » du colonisateur. Elle ne s'est pas pensée en métaculture généralisante, mais sa trace n'en est que plus vive en nous : taraudante.

C'est la floraison de cette culture populaire du temps du système des Plantations qui fonde aujourd'hui notre « profondeur », le ça qui nous est à découvrir. C'est à partir d'elle que nous persistons. L'humour de la parole populaire nous a garantis de l'extinction. Sa malice est la ruse des peuples depuis toujours menacés, qu'on mettra en parallèle avec la stupéfaction tragique des peuples soudains agressés et stoppés. (1981 : 310)

Félix Couchoro, dans sa mise en écriture du pays guin-ewe par le biais d'une esthétique qui participe du principe du réalisme merveilleux, met sur pied également un projet identitaire collectif analogue qui, pour lui, semble aussi devoir passer par le travail littéraire. Simone Schwarz-Bart en faisait de même pour la Guadeloupe voisine de la Martinique de Glissant, dans les pages liminaires de son roman programmatique, *Ti Jean L'Horizon* (1979). Ici, l'écriture *émerveillante* de l'illustre romancière guadeloupéenne devient indépendantiste jusque dans ses fondements épistémologiques ; il lui fallait construire, dans ses joies et peines, le pays Guadeloupe à venir¹⁷, c'est-à-dire dans toute sa merveille, et cela, à partir, par exemple, du paradigme biblique de l'exil ou de la déportation :

(...) Si la Guadeloupe est à peine un point sur la carte, évoquer cette brouille de Fond-Zombi peut sembler une entreprise vaine, un pur gaspillage de salive. Pourtant ce lieu existe et il a même une longue histoire, toute chargée de merveilles, de sang et de peines perdues, de désirs aussi vastes que ceux qui hantaient le ciel de Ninive, Babylone ou Jérusalem... (Schwarz-Bart, 1979 : 12)

¹⁷ Il en va ainsi de sa phrase célèbre placée en exergue à son autre roman tout aussi célèbre, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* : « *Le pays dépend bien souvent du cœur de l'homme : il est minuscule si le cœur est petit, et immense si le cœur est grand* » (1972 : 11).

Ouvrages cités

- ALEXIS, Jacques Stephen. 1956. « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence Africaine*, n^{os} VIII-IX-X [Numéro spécial 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs, Paris, 1956]. 245-271.
- AMELA, Janvier. 2001. « Aneho, cité fantastique ou l'image des Guin dans les communautés ewe ». Nicoué L. GAYIBOR (dir.). *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 2 : Société, culture et développement en pays Guin*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 525-530.
- CHANADY, Amaryll. 1985. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York & London: Garland Publishing.
- CLAVARON, Yves. 2015. « Hybridité et diaspora dans deux récits « Atlantique » (*El Siglo de las luces* d'Alejo Carpentier et *The Atlantic Sound* de Caryl Phillips) ». Jean-Marc MOURA et Véronique PORRA (dir.). *L'Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la constitution d'un espace translinguistique*. Hildesheim, Zurich, New York : Éditions Olms Verlag. 65-79.
- COUCHORO, Félix. 2005a. *Drame d'amour à Anecho. Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 233-324. [1^{re} édition : (1950) Ouidah : Imprimerie de Mme P. d'Almeida.]
- . 2005b. *Sinistré d'Abidjan ou Le Retour à la terre [1963]. Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 531-594. [1^{re} édition : (1965) Togo-Press, 12 février - 1^{er} avril. Lomé, Togo. Feuilletons.]
- . 2005c. *La Dot, plaie sociale [1963]. Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 731-796. [1^{re} édition : (1966) Togo-Press, 14 février - 2 avril. Lomé, Togo. Feuilletons.]
- . 2006a. *Gangster et Policier [1966]. Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*. London, ON : Mestengo Press. 365-437. [1^{re} édition : (1967) Togo-Press, 31 août - 20 octobre. Lomé, Togo. Feuilletons.]

- . 2006b. *Le Secret de Ramanou* [1967]. *Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*. London, ON : Mestengo Press. 507-578. [1^{re} édition : (1968) *Togo-Presse*, 17 janvier - 2 mars. Lomé, Togo. Feuilletons.]
- . 2006c. *L'Homme à la Mercedes Benz* ou *Le Nouveau riche* [1968]. *Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*. London, ON : Mestengo Press. 579-641. [1^{re} édition : (1968) *Togo-Presse*, 4 mars - 25 avril. Lomé, Togo. Feuilletons.]
- . 2006d. *Fille de Nationaliste* [1968]. *Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*. London, ON : Mestengo Press. 643-713. [1^{re} édition : (1969) *Togo-Presse*, 13 février - 17 avril. Lomé, Togo. Feuilletons.]
- . 2006e. *Union et réconciliation nationales I* ou *Rétrospective togolaise, Version initiale* [1963]. *Œuvres complètes, Tome 3. Inédits*. London, ON : Mestengo Press. 109-160.
- DIANDUÉ, Bi Kacou Parfait. 2011. « Une géocritique de la dictature dans l'imaginaire d'Ahmadou Kourouma ». *Épistémocritique. Littérature et savoirs* IX, Automne. [<http://epistemocritique.org/spip.php?article244&lang=fr>] [3 janvier 2012].
- GARNIER, Xavier. 1998. *Le Réalisme merveilleux*. [Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées de l'Université Paris XIII]. Paris : L'Harmattan.
- GAYIBOR, Nicoué L.. 1991. *Le Genyi. Un royaume oublié de la Côte de Guinée au temps de la traite des Noirs*, Lomé, Haho et Khartala, 1991.
- . 2001. « Origines et formation du Genyi ». *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 19-32.
- GLISSANT, Édouard. 1981. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.
- JONES, Adam. 2001. « Entre trois trônes : les Lawson, leurs rivaux et les Européens de 1869 à 1885 ». Nicoué L. GAYIBOR (dir.). *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 137-158.
- SCHEEL, Charles W.. 2005. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.
- SCHWARZ-BART, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*. Paris : Seuil. [rééd. coll. « Points », 1995.]
- . 1979. *Ti-Jean L'Horizon*. Paris : Seuil. [rééd. coll. « Points », 1998.]

- VASQUEZ, Carmen. (1985). « Alejo Carpentier : aspects africains et créoles ». *Notre Librairie* 80, juillet-septembre. 85-90.
- WESTPHAL, Bertrand. 2005. « Pour une approche géocritique des textes. Esquisses », *SFLGC (VoxPoetica)*. Web. 30 sept. [<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>]. [Repris de WESTPHAL, Bertrand. 2000. *La Géocritique, mode d'emploi*. Limoges : PULIM. Coll. « Espaces Humains ». 9-40.]
- Wikipedia*, article « Réalisme merveilleux » [https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_merveilleux] [8 décembre 2015].
- YOUNG, Robert. 1995. *Colonial Desire : Hybridity in Theory, Race and Culture*. London & New York : Routledge.

AFRIQUE 2 : DRAMATURGIE, MYTHES ET POLAR

Le recyclage des mythes et légendes : pour une dynamique dramaturgique dans les théâtres d'Afrique noire francophone.

Edwige Gbouablé¹⁸

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody
(Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ

Le recyclage des mythes et des légendes dans les textes théâtraux africains crée un déplacement poétique qui se traduit par une mutation des catégories dramatiques. La fable, le dialogue, les personnages et l'espace-temps, en effet, se construisent à l'image des phénomènes étranges que charrient ces récits oraux. Il est clair que les mythes et les légendes jouent un rôle important dans le dispositif dramatique. Ce sont des sources de fécondité pour les théâtres africains qui s'ouvrent inéluctablement sur d'autres réalités scripturales. De là, peut naître un décloisonnement du genre dramatique capable, avec ses nouvelles formes audacieuses, de répondre aux exigences du monde actuel.

INTRODUCTION

Les mythes et les légendes sont un terreau dans lequel Caya Makhélé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko et Bernard Zadi Zaourou enracent certaines de leurs pièces. Ce retour aux temps ancestraux

¹⁸ Maître-assistante à l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody (Côte d'Ivoire), Edwige Gbouablé est membre fondateur de ARTS (Atelier de Recherches Théâtrales et Scéniques) et du SeFeA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité — Université Paris III Sorbonne Nouvelle). Elle est auteure de plusieurs publications dans le domaine du théâtre africain et contribue actuellement à l'élaboration d'une encyclopédie électronique des dramaturgies afro-caribéennes, coordonnée par Sylvie Chalaye, Directrice du SeFeA.

constitue moins une reprise d'histoires fantastiques et merveilleuses qu'un moyen de réinventer un théâtre « libre », en exploitant le potentiel structurel de ces récits oraux. C'est un théâtre qui passe allègrement les frontières des genres et qui s'ouvre ainsi à d'autres codes scripturaux. Il s'agit de voir comment le mythe et la légende sont recyclés et intégrés dans l'espace dramatique pour contribuer, par les déplacements poétiques qu'ils suscitent, à l'enrichissement de la forme théâtrale. Un tel recyclage permet manifestement d'organiser autrement l'écriture des catégories dramatiques. La fable, par exemple, revêt un caractère mythique. Et sa transmutation impacte les autres composantes du texte théâtral qui s'inscrit, par conséquent, dans une esthétique du fantastique. Il s'ensuit des enjeux dramaturgiques et socio-culturels essentiels.

Nous analyserons cette dynamique du recyclage des mythes et légendes à la lueur des pièces telles que *La fable du cloître des cimetières*, *Sortilèges* et *L'étrangère* (de Caya Makhélé) *Io* (de Kossi Efoui), *Tous bas...si bas* (de koulsy Lamko) et *La Guerre des femmes* suivi de *La Termitière* (de Bernard Zadi Zaourou).

I. LE CARACTÈRE MYTHIQUE DE LA FABLE DRAMATURGIQUE

Inspirée des mythes et des légendes, la fable rend compte d'histoires étranges où l'espace-temps, les personnages et leurs discours sont conditionnés par la présence de forces surhumaines—nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'esthétique du fantastique. Il s'agit de situations surréalistes qui dépassent l'entendement du lecteur-spectateur. *L'étrangère* de Caya Makhélé rappelle les légendes des Bacchantes et de Lysistrata d'Aristophane. Elle met en scène le conflit entre pouvoir spirituel et pouvoir politique. Le « porte-pouvoir » (2013 :13), BALIKOUL, rentre en guerre contre YÉMANJA la prêtresse qu'il accuse de semer le trouble dans sa cité. Cette fille des dieux vaudou, s'est donnée pour mission, de retour de l'exil, de pacifier le pays qui sombre dans des affrontements, la famine et l'injustice. Elle y instaure les « toucanades », (2013 : 10) une sorte de rite qui inverse les valeurs, brave les interdits en vue de recomposer les rapports entre les personnes et de donner surtout le pouvoir à la femme. C'est un combat mystique dans lequel interviennent des forces surnaturelles qui soumettent tous les soldats de BALIKOUL, envoûtent les hommes

entièrement abandonnés aux mains des Touloulous. Toutes les tentatives pour assassiner YÉMANJA échouent puisqu'elle résiste aux balles et traverse les murs des prisons. La déesse finit par avoir raison de BALIKOUL. Elle lui jette un sort qui le conduit au parricide, puis à l'exil afin d'expier ses fautes. Cette malédiction, YÉMANJA la prononce à la fin de la pièce et soumet ainsi le pouvoir politique :

BALIKOUL, je te condamne à refaire le parcours de tes ancêtres. Tu seras docker à Marseille, éboueur à Amsterdam, mendiant à Manhattan, clandestin à Paris, cireur de chaussures à Bahia, prêcheur à Harlem et dealer à Bogotà. Tu vivras l'opprobre, tes enfants traîneront ta malédiction à travers le monde, personne ne les reconnaîtra comme des humains, ils seront toujours chassés des tables garnies, oubliés au fond des cales ou jetés en pleine mer. Tu rencontreras toutes les barbaries que les dieux ont semées en ce monde. Tu feras la guerre dans des armées étrangères et détruiras d'innombrables villes. Pour avoir douté de mon retour, tes descendants connaîtront une pénible existence sur ta propre terre. Tes fils désormais condamnés à bâtir le monde des hommes, en retour, ne recevront que crachats, morves et cordes à pendu, jusqu'au jour où pour leur délivrance, les armes miraculeuses seront retrouvées. Voilà ce que j'annonce, moi fille des mers et des océans. (2013 : 50)

Cette imprécation de la prêtresse projette le lecteur-spectateur dans un univers complexe où le vraisemblable et l'impensable se côtoient. Il en est de même avec *Sortilèges*. L'histoire dans cette pièce de Caya Makhélé fait écho, à travers le personnage d'ONDINE, aux génies des eaux (issus des mythologies germaniques et alsaciennes). L'auteur, ici, prend à contre-pied le récit originel et fait d'ONDINE, une enfant abandonnée que LA MÈRE recueille par un temps d'orage, devant sa maison. L'œuvre semble mettre en scène la vie ordinaire d'une famille ; mais, la maternité miraculeuse de LA MÈRE, la violence presque démentielle d'ONDINE et l'étrangeté du visiteur qui lie dans les pensées, donnent à l'histoire, une dimension mythique.

L'histoire de *La fable du cloître des cimetières* s'apparente, quant à elle, au mythe d'Orphée descendu aux enfers pour libérer Eurydice sa bien-aimée. De même, MAKIADI, le personnage principal de la pièce, s'engage dans un voyage vers l'au-delà. Il est à la recherche d'une défunte qui prétend l'aimer et souhaite qu'il vienne la libérer de la mort. C'est un véritable parcours fait de mystères, de rencontres étranges qu'effectue cet ex-collecteur de timbre clochardisé. D'abord, MAKIADI se glisse dans un cercueil et se retrouve à la morgue municipale. Là-bas, il fait la connaissance d'une petite revenante qui l'entraîne derrière un mur (qu'elle traverse) où l'espace est envahi de brouillard et de brume,

où gisent des corps, des épaves de voitures. MAKIADI y rencontre OGBA « le dieu-diable, »¹⁹ mangeur de chien, manipulateur qui l'oblige à se déguiser en prêtre. Interpellé par sa défunte bien-aimée, MAKIADI retourne à la morgue chercher la solution à son problème. Cette aventure du personnage principal paraît surréaliste ce d'autant plus qu'elle est impulsée et ponctuée par les courriers d'une morte qui guide ses pas.

La figure mythique grecque, Io, jadis violée et expulsée par Zeus, est ré-écrite par Kossi Efoui. Elle prend dans la pièce *Io*, la forme d'une marionnette, symbole d'une identité effritée par des années de guerre et de violence. La fable y est constituée d'entrées multiples car dans sa migration « DU PAYS D'EUROPE JUSQU'EN PAYS DU NIL JUSQU'EN PAYS D'ETHIOPIE » (2006 : 8) Io revêt les réalités du monde.

L'histoire de *La Termitière* de Bernard Zadi Zaourou se nourrit des légendes de chasseurs en pays bété²⁰. L'héroïsme, mais surtout le merveilleux et le mystère qui entourent leurs aventures sont transposés sur scène à travers l'intrépidité du néophyte. Chargé de mener le combat du peuple, ce néophyte s'aventure dans les profondeurs mystérieuses et inquiétantes de la forêt, à la recherche du secret de la termitière, seul moyen de terrasser Ouga l'esprit malfaisant. C'est une marche éprouvante dans laquelle le personnage-quêteur fait des rencontres inhabituelles et vit des expériences déroutantes, hautement mystiques. Ce sont, en réalité, des obstacles à surmonter pour obtenir la clé de la liberté. Le néophyte qui deviendra à la fin de la pièce l'Initié, parviendra (à l'image du personnage mythique Djergbeubeu²¹ dont il est la projection) à renverser extraordinairement un pouvoir à trois têtes : le monarque-dictateur et ses deux esprits protecteurs : Ouga, « sa force vitale » et Woudigô le « dévoreur de cerveaux » (2001 : 77). La seconde pièce de l'auteur ivoirien, *La Guerre des Femmes*, est une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition :

la légende du Sultan Shariar et de Shéhérazade [...], le mythe de Mamie Wata consacré à ce génie océanique africain, le mythe wè de Gneron

¹⁹ C'est ainsi que se fait appeler OGBA, « un dieu banni, devenu diable ambulante » in Caya Makhélé, *La fable du cloître des cimetières suivi de Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.48

²⁰ Le Bété est une ethnie de Côte d'Ivoire localisée dans le Centre-Ouest et le Sud-Ouest de ce pays.

²¹ Djergbeubeu est dans la tradition bété, le plus grand, le plus intrépide des chasseurs. C'est un héros dont les prouesses sont surréalistes.

Dékan, celui de Mahié du pays Bété et enfin, le mythe Adiokrou des femmes qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant. (2001 : 7)

Comme ces récits oraux qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière, *La Guerre des Femmes* donne à voir l'origine et l'essence de certains faits tels que la vie de couple, le conflit entre l'homme et la femme. Les personnages mis en action dans la pièce sont engagés dans un processus d'initiation. Shéhérazade descendit dans les profondeurs des eaux pour y recevoir un enseignement sur le sens de la vie et des signes. Jugée apte et prête à accomplir sa mission salvatrice, la jeune femme est renvoyée par le génie de l'Océan auprès du Sultan tyran, afin de libérer les femmes encore sous son joug :

Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta puissance féminine. Révèle-lui d'autres mondes, d'autres merveilles. Parle-lui de l'Afrique mère. Et surtout, révèle-lui ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans nos veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir. Rassure-toi. Ton récit touchera son cœur et nuit après nuit, tu lui voleras ta vie et la vie de toutes celles qu'il guette encore comme un guépard ! Va. Il se fait tard. (2001 : 23)

Il en résulte que les faits anciens nourrissent les textes dès lors qu'ils font résonner autrement les problématiques actuelles et permettent la distance nécessaire à leur résolution. On le comprend bien, les relents mythiques des histoires jouées viennent de la volonté des dramaturges de se réapproprier les récits traditionnels afin de créer de nouvelles formes théâtrales. Cela passe par un travail de démontage et de remontage des faits oraux empreints des préoccupations contemporaines. C'est pourquoi le mythe de « l'enfant prédit » caractérisant le destin particulier du Christ et présent dans d'autres traditions orales ne s'accomplira pas dans *Tous bas...Si bas*, laissant les « accroupis » (1995 : 10) dans une attente interminable. L'échec voulu de ce mythe rompt avec le monde de la facilité où l'on espère sortir de sa misère par les miracles d'un dieu bienfaisant. C'est cette absence d'engagement personnel dans la construction d'une vie meilleure que tente de dénoncer l'auteur à travers l'écriture d'un mythe avorté parce que, selon lui, faussé à la base :

[...] Mais il ne se réalise pas non plus parce qu'il faut que la société ne se complaise pas dans l'attente d'un messie, d'un "deus ex machina" qui par sa baguette magique transformerait le monde et le rendrait meilleur : une véritable leçon de prise en main de ses responsabilités et de son propre destin. (2001 :71)

De même, dans sa réappropriation du mythe grec de Prométhée, Caya Makhélé propose plutôt, à travers le parcours initiatique de MAKIADI, une descente plus profonde en soi pour recouvrer l'équilibre et la quiétude intérieure. C'est finalement un mythe de l'individu en quête du sens de la vie, mais surtout de son identité. Contrairement aux légendes des Bacchantes et de Lysistrata d'Aristophane que rappelle *L'étrangère*, cette pièce du Congolais, pose le problème du rapport entre l'Afrique et ses fils de la diaspora d'une part. D'autre part, elle dénonce la folie des pouvoirs politique et religieux qui sont aussi, constat fait des crises sociales, à « l'origine des fanatismes et des guerres fratricides de l'Histoire de l'humanité » (2013 : 4^e de couverture).

L'étrangeté des histoires racontées a un impact considérable sur les autres composantes du texte théâtral qui rendent compte, par leur transmutation, d'une écriture iconoclaste.

II. UNE ESTHÉTIQUE DU FANTASTIQUE

La notion du fantastique est souvent opposée dans ses définitions au merveilleux. Elle se caractérise par l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste d'un récit. Selon le théoricien de la littérature Tzvetan tudorov, le fantastique se distingue du merveilleux par l'hésitation qu'il produit entre le surnaturel et le naturel, le possible et l'impossible, le logique et l'illogique²². Il est clair que ce genre pousse les limites du réel à bout et fait vaciller l'esprit critique du lecteur. Dans les pièces que nous analysons, le fantastique apparaît comme un moyen permettant de faire passer une volonté esthétique. Il s'exprime à travers une écriture de l'écart caractérisée par la mutation des catégories dramatiques. C'est un déplacement poétique au sein duquel le personnage dramatique mue et se métamorphose. Ce n'est plus un être qui agit de façon ordinaire et compréhensible. Il est habité ou commis par des forces supérieures qui guident ses actions. MAKIADI quittera sa vie de clochard et deviendra « une marionnette » aux mains d'une défunte qui prétend l'aimer et l'oblige à aller aux pays des morts pour la délivrer. Il se présente sous plusieurs apparences pour tromper la vigilance de ses interlocuteurs et leur soutirer des informations utiles à sa quête. Fille de l'exil venue du fin fond des océans, YÉMANJA prend la forme humaine pour mener la lutte contre BALIKOUL. Elle a, aux dires de KWALAYE, la capacité

²² <https://fr.wikipedia.org/wiki/fantastique>

de prendre « le visage qu'elle veut ». Sa description – « une enchantresse arrivée d'on ne sait où, aux cheveux perlés de serpents, au corps couvert de bijoux et de coquillages des mers lointaines [...] » Caya Makhélé (2013 : 20-21) – et les prouesses que lui reconnaissent les autres personnages, donnent à voir un être mystique dont les agissements étranges mettent en crise les caractéristiques du personnage dramatique et par conséquent, les repères du public.

C'est par une écriture éclatée que Kossi Efoui représente Io. L'auteur commence par rappeler, à travers la voix de Masta Blasta, les traits du personnage mythique eschyléen : fille vierge du fleuve Inachos, Io est séduite et violée par Zeus, puis transformée en vache par Héra, la femme du dieu. Elle ne prendra forme humaine qu'en atteignant les bords du Nil. Puis, il lui donne d'autres facettes. Io est d'abord une effigie dont l'image se multiplie à travers les différentes poupées Ashanti²³ nommées par Anna ainsi que par le biais de son voyage erratique qui lui vaut plusieurs appellations selon le pays qu'elle traverse. Io est ensuite assimilée aux « petites mères » (2006 : 41) violées et recueillies dans un centre pour accoucher. Finalement, par un dédoublement identitaire, Anna devient Io, Masta Blasta est prométhée et Hoochie-Koochie-man est Héphaïstos. Ces personnages sont à la fois des personnages de la pièce, du mythe et des acteurs jouant dans une compagnie en quête de public. La conception de ces êtres de papier s'inscrit dans une logique d'écriture fragmentaire, une sorte de poétique du déplacement qui restitue par couches l'histoire. Celle-ci, en effet, se raconte à tour de rôle par les personnages qui, pour finir, s'y confondent. Se mêlent à ce récit initial, les histoires personnelles de Hoochie-koochie-man et de Masta blasta qui se présentent mutuellement, l'histoire de la Compagnie de la Grande Royale et des guerres en Afrique, avec leur lot de violence. C'est une stratification scripturale qui semble faire de la pièce une quête des « traces d'Io » (2006 : 37) dont le lieu de délivrance est repoussé en terre africaine qu'elle investit de son aura mythique. L'auteur procède à une imbrication du passé et du présent, à une réinitialisation narrative dans laquelle les traits du mythe antique sont réinvestis au cœur d'une Afrique contemporaine. Cet entremêlement du mythe et de la réalité induit une mutation de l'espace qui s'éclate en des lieux divers – « les lieux de la scène s'appellent la Maison du père [...] Dehors, [...]

²³L'Ashanti est une langue locale du Ghana (un pays de l'Afrique de l'Ouest)

l'extrémité du monde [...] le pays etc.» (2006 : 10, 17, 31) – dont l'ancrage semble se situer au niveau du « Centre » (2006 : 42), espace symbole, réceptacle de toutes les violences que décrit Kossi Efoui.

La Termitière et La Guerre des femmes de Bernard Zadi Zaourou consacrent cette écriture du fantastique à travers le didiga. C'est un art de l'impensable qui provient à la fois, selon l'auteur, « du merveilleux, du mythique, du mystique, de l'épique, du poétique musical, de l'initiation profane et sacrée » (2001 :131). C'est à l'origine le récit poétique d'un art particulier de la chasse en pays bété, marqué surtout par les aventures mystérieuses et bouleversantes de Djergbeugbeu, considéré dans la tradition comme le plus grand et le plus intrépide des chasseurs. Loin de se réduire à la traque de gibiers, ces parties de chasse étaient des moments de rencontre avec les univers de la nuit ; des moments de hautes luttes mystiques avec les esprits malfaisants de la forêt. Cet art ancestral se manifeste dans la pièce par la prépondérance de la parole à la fois proférée et médiatisée par des instruments traditionnels. Image projetée de l'arme principale des guerriers d'antan, l'arc musical tient une place déterminante dans le langage théâtral. Il apparaît comme un personnage à part entière qui assume pleinement la progression dramatique et coordonne avec le « pédou » (2001 : 97) (flûte traditionnelle), le « kadjo » (2001 : 107) (double cloche) et le tam-tam, les différentes actions des personnages centraux. Ces formes de langage remplacent le discours classique par un dialogue qui implique aussi bien des êtres humains que des objets doués d'une capacité discursive. C'est bien le cas dans la séquence « jeu de la graine » où l'arc invite un musicien à jouer. La voix de cet instrument guide le personnage dans la recherche de la graine cachée par ses compagnons. L'angoisse et la tension que suscite l'épreuve de la graine se dénouent par le biais de l'arc dont la parole détermine le déroulement, mais aussi la fin du jeu. L'arc décide des moments de suspens qu'il choisit d'alléger et de détendre par des propos rassurants. L'échange amical entre l'arc musical et le joueur témoigne de cette atmosphère conviviale que crée la parole du « dôdô » ((2001 : 130) (nom de l'arc musical en pays bété) :

LE JOUEUR

Oui, je t'entends ! J'entends mais un instant, je viens à toi.

L'ARC MUSICAL

Je dis

LE JOUEUR

Oui

L'ARC MUSICAL

Viens que nous jouions
 LE JOUEUR
 Liane d'arc !
 L'ARC MUSICAL
 Oui
 LE JOUEUR
 Liane d'arc !
 L'ARC MUSICAL
 Oui
 LE JOUEUR
 Qui résonne et raisonne !
 L'ARC MUSICAL
 Wouiii ! (2001 : 92)

Le « kadjo », lui, accompagne souvent les entrées scéniques du monarque dont la présence suscite une frayeur généralisée. Dans un rythme solennel, au troisième tableau, la double cloche fait les éloges du monarque et rythme également les « pas menaçants » de Ouga dont « [la] main droite, main d'effroi » est brandie comme une arme imparable. » (2001 : 107). Le « pédou » est spécialisé dans les notes mélancoliques et pétrifiantes. Il joue en alternance au deuxième tableau avec l'arc pour rythmer les différentes étapes franchies par le néophyte lors de sa périlleuse marche dans la forêt. Le tam-tam marquera par la différence de rythme observée entre la scène d'ouverture – « L'HYMNE AU TRAVAIL I » (2001 : 87) – et le quatrième tableau – « L'HYMNE AU TRAVAIL II » (2001 : 116) – le passage d'une étape initiale de paix à un moment d'intense terreur lié au travail devenu forcé. Il est désormais accompli sous la contrainte du monarque et de ses termites. D'ailleurs, le tam-tam continuera à crépiter jusqu'à la fin de la pièce comme, « un torrent d'ondes » [Zadi Zaourou (2001 :138)] pour marquer la victoire de l'Initié sur Ouga, l'oppresser du peuple. Cet instrument a ponctué chaque mouvement des protagonistes : la marche des conjurés, le consentement au pacte de sang et le duel. Tous ces messages musicaux que coordonne la parole de l'arc communiquent des émotions qui provoquent des réactions au sein du public et des acteurs que le dialogue classique n'aurait certainement pas pu déclencher.

Bien qu'elle soit rare dans cette pièce, la parole proférée regorge de symboles qui traduisent l'irrationalité des événements mis en scène : « Dans mon pays, les brebis ont des ailes. Les poissons dorment sur le toit des cases. La pluie provoque la sécheresse et le soleil...l'i-non-dation... » (2001 : 108). Le caractère extraordinaire de la situation décrite, l'agencement contre-nature des mots et l'inversion de l'ordre des choses

qu'il suscite, favorise un discours poétique qui reste dans ce contexte, liée à l'impensable et au fantastique. Cette parole symbolique caractérise l'esthétique du didig fondée sur l'oralité. En effet, les symboles qui enrichissent le texte théâtral, vont de la transparence à l'opacité la plus déroutante. On aurait dit que la fonction référentielle de la parole s'amenuise puisque l'objet du discours mythique reste très souvent méconnu du lecteur-spectateur, qui n'a pas les moyens de décoder ce discours. Par une transmutation sémantique (et certainement par un souci d'adaptation de la tradition aux réalités modernes) le dramaturge fait passer le symbole de la termitière d'une sphère ésotérique à une réalité exotérique. La termitière renvoie dans la tradition orale africaine à la chaîne des générations dans leur perpétuel effort d'union pour la construction de la cité. Elle traduit également la parole souterraine des ancêtres et constitue pour cela, aux dires de Zadi Zaourou, « une réserve de forces au sens métaphysique et mystique du terme : force = énergie vitale, puissance des légats de Dieu » (2001 :138). L'auteur convertit ce bloc de terre en son contraire ; car « du nombril de la terre », de « l'échelle entre ciel et terre » (2001 : 89), de la source vitale des vivants qu'elle était, la termitière devient par une symbolisation de 3^{ème} degré – c'est l'auteur lui-même qui détermine les différents niveaux de symbolisation – le siège des forces destructrices (Ouga, le monarque et Woudigô) confinant le peuple dans l'indigence la plus absolue. Elle est le signe de la méconnaissance et de la négation de l'épanouissement intellectuel. De la parfaite harmonie qu'elle incarnait, la termitière est devenue un élément de déstabilisation sociale : « sa permanence signifiait que la guerre du Ouga pouvait ressurgir à tout instant. Que le ciel pouvait à nouveau périr de strangulation » (2001 : 139).

En somme, la termitière telle que peinte par le dramaturge ivoirien est l'emblème de la violence, la manifestation de la terreur qui plane comme une épée de Damoclès sur la tête des peuples africains et sur tous ceux dont la liberté est en sursis. Le mal a pris le dessus dans ce bloc de terre contemporain où résident des systèmes politiques qui ne connaissent que le langage de la violence : « Cette main qui surgit de l'ombre et qui frappe aveuglement » (2001 : 139). Du sacré qu'elle incarnait donc, la termitière est profanée au point de refléter désormais l'appauvrissement matériel et spirituel de l'être humain. La symbolisation du troisième degré, il est clair, bouleverse toute la logique du système symbolique du premier degré. Le mot mue et acquiert d'autres valeurs et des filiations nouvelles.

Cet art de la belle parole que renferme le didiga, structure également *La Guerre des femmes* composée à la fois de mythes et de légendes. La pièce est un enchâssement de récits qui s'imbriquent et se succèdent d'un tableau à un autre. Elle commence par un « tableau zéro » (2001 : 11) qui donne un aperçu, à travers le discours d'un conférencier, de la tension que renferme la relation homme/femme. Du premier tableau au dernier tableau, se joue la légende de Shariar et de Shéhérazade. Le mythe de Mamie Watta²⁴ interfère au deuxième tableau sous forme d'échange entre Shéhérazade la captive qui cherche des réponses à la violence du sultan et le génie des eaux africaines. La légende reprend son cours au tableau VI où Shéhérazade relate à la fin du tableau, le mythe de Mahié qui prend vie aux tableaux VII et VIII avec le dialogue des personnages du chasseur, du premier et deuxième homme, de la jeune fille, de Mahié et de Gôbo. La pièce alterne mythe et légende jusqu'à la fin du tableau XV où la didascalie conclusive crée une imbrication temporelle – « Bruitage et musique d'époque contemporaine : voitures qui démarrent et klaxonnent, un numéro de téléphone qu'on compose, le rythme d'un train qui fonce, des ventes de journaux à la criée, etc....tout pour situer l'époque actuelle. » (2001 : 57) – et projette le lecteur-spectateur (au tableau XVI) dans une mairie où l'on célèbre l'union d'un couple. La cérémonie s'achève au tableau XVII par une bagarre généralisée (des deux sexes) à laquelle prennent part les nouveaux mariés. Ce recours au temps moderne prend la forme d'une réponse que l'écrivain donne au doute du Sultan Shariar sur l'existence réelle d'une guerre entre l'homme et la femme. Le dernier tableau de la pièce réunit tous les récits oraux convoqués à travers la rencontre de Mamie Wata avec Shariar et les hommes (du mythe de Mahié) qu'elle incite à prendre le cœur de Shéhérazade. Tout l'univers de la pièce est traversé et conditionné par ces récits fantastiques. Les personnages sont engagés dans un processus d'initiation, l'espace-temps est éclaté et le discours est empreint de paroles fortes dont les enjeux au théâtre sont indéniables.

III. SIGNIFICATIONS ET ENJEUX DU RECYCLAGE DES MYTHES ET LÉGENDES AU THÉÂTRE

²⁴ Mamie Watta est le nom donné dans certaines cultures africaines, au génie des eaux.

Le recyclage des mythes et légendes au sein des œuvres théâtrales étudiées revêt des significations ainsi que des enjeux socio-culturels et dramaturgiques. Ces deux genres oraux, en effet, constituent des espaces d'apprentissage, de formation et d'information aussi bien pour le public que pour l'écrivain. On y apprend l'origine de certaines crises sociales et des techniques pour les résoudre. C'est le cas des rapports souvent tendus entre l'homme et la femme, les gouvernants et les gouvernés dans les sociétés modernes. Ils remontent, selon le mythe de Mahié, aux temps anciens où hommes et femmes vivaient en communautés séparées. A la faveur de l'aventure d'un chasseur, les hommes découvrent la société des femmes et une guerre sans merci s'engage entre ces deux groupes. Vaincues, les femmes se livrent et se soumettent aux hommes. La légende de Shariar et de Shéhérazade vient en complément au mythe pour expliquer comment les femmes pourraient se soustraire du joug de leur mari. C'est Shéhérazade, une captive du Sultan tyran Shariar, qui parviendra avec l'aide de Mamie Watta la sirène des eaux africaines – qui lui conseille d'attendrir son geôlier en lui contant le mythe de Mahié – à libérer toutes les femmes assujetties. Comme ces récits oraux qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière, *La Guerre des Femmes* constitue un espace de questionnement en vue d'acquiescer la vérité et l'essence des choses. La connaissance de la vie inculquée à Shéhérazade est valable pour le lecteur-spectateur qui fait sa propre initiation par le biais du récit. L'apprentissage se réalise par conséquent à deux niveaux ; aussi bien dans la fiction (les personnages) que dans la réalité (le public). Il en est de même dans *La Termitière* où le lecteur-spectateur parcourt aux côtés du néophyte, le chemin du savoir. Il tire des obstacles et des souffrances du personnage, des leçons nécessaires à la compréhension et au dépassement de ses propres contradictions et de celles des sociétés actuelles. Il s'exerce à l'image du néophyte devenu l'Initié (à la fin de la pièce), à l'humilité dans l'apprentissage. C'est aussi cet enseignement que donne le drame de BALIKOUL qui a payé au prix fort son insoumission aux injonctions des esprits. L'histoire recyclée des mythes et légendes enrichit ainsi le lecteur-spectateur par les messages qu'elle véhicule et les leçons de morale qui en découlent. Autant que son public, l'écrivain y prend sa part de connaissance, puisqu'il s'inspire de ces récits oraux pour construire une fiction et inventer des formes d'écriture, capables de refléter la complexité des problématiques contemporaines.

Les mythes et les légendes sont donc des moyens de fécondité des drames africains qui se voient doter de structures novatrices faisant résonner autrement certaines réalités (telles que la question du pouvoir, de la femme, des pratiques culturelles et culturelles traditionnelles). Nous en voulons pour preuve, l'esthétique moderne du « Didiga » qui est née du didiga traditionnelle. C'est en associant, en effet, formes anciennes et techniques modernes, que Zadi Zaourou parvient à libérer la parole politique africaine. Il a su en tirer le rendement nécessaire pour enrichir sa propre imagination et créer des œuvres qui ne répondent pas à la seule sensibilité du public africain. « J'ai tenté dans *La Termitière* [dira l'auteur] un équilibre méticuleux du plus grand nombre de langages possibles » (1996 :221). Il va plus loin en affirmant qu'il faut :

Reconnaître que les anciens ont été géniaux en matière de production artistique. Mais n'éprouver aucun complexe vis-à-vis des maîtres de l'oralité. Au contraire prendre connaissance de leurs œuvres, en comprendre les fondements et principes esthétiques, créer du nouveau à partir de poncifs anciens. (1996 : 221)

Il ressort de ce discours, que les formes anciennes ouvrent aux créations dramatiques, des techniques et des horizons nouveaux. Elles donnent la possibilité aux dramaturges contemporains de repenser le théâtre dans une relation dynamique avec les autres genres, de sorte à l'enrichir d'outils permettant de le décloisonner. Le fantastique, le mystique, le merveilleux ; toute la dimension ésotérique des mythes et des légendes inscrit, en effet, les théâtres africains francophones dans un processus d'élévation vers la perfection artistique. Il est clair que les récits oraux ont des enjeux esthétiques et sociaux importants ; ce d'autant plus qu'ils permettent aux écrivains de répondre à un défi : changer le monde en dénonçant ses absurdités par des créations audacieuses. Dès lors, les repères du lecteur-spectateur s'en trouvent bousculés et ses attentes délocalisées vers des réalités qui dépassent sa raison. C'est une nouvelle relation qui le lie au texte théâtral. Le public ne cherche plus à s'identifier à ce qui se joue. Il s'inscrit dans une logique de questionnement du spectacle, en vue de comprendre et de trouver des réponses à certaines problématiques socio-politiques. L'avenir des théâtres africains et leur capacité à transformer le monde, se joue aussi dans le recyclage des genres oraux qui apparaissent finalement comme l'humus nécessaire à une dynamique dramaturgique.

CONCLUSION

Somme toute, la résurgence des mythes et des légendes impacte indéniablement l'écriture dramatique et sa réception. Ils constituent un maillon fort du dispositif dramaturgique. C'est pourquoi la fable se compose de phénomènes fantastiques et merveilleux. L'espace-temps s'éclate, les personnages et leurs discours sont empreints de symboles qui élèvent l'esprit critique et imposent aux publics d'autres codes de lecture. Une telle recomposition des catégories dramatiques féconde indéniablement l'univers théâtral de formes audacieuses capables de répondre aux défis du monde actuel.

Ouvrages cités

- BENOIST, Luc. 1977. *Signes, symboles et mythes (Que sais-je ?)*. Paris : P.U.F.
- BORIE, Monique. 1981. *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?*, Paris : Librairie A.-G. Nizer.
- CHALAYE, Sylvie. 2001. Afrique noire, écritures contemporaines d'expression française. *Théâtre/Public* 158, 71.
- DECHAUFOUR, Pénélope. 2001. La poétique du mouvement dans Io. *Africulture* 86, 88-93.
- EFOUI, Kossi. 2006. *Io*. Panazol : Le bruit des autres.
- GBOUABLÉ, Edwige. 2011. Dramaturgie d'un théâtre en mouvement. *Africulture* 86, 59-66.
- . 2015. Les formes théâtrales endogènes : spécificités et enjeux dramatiques. Quillet, Françoise. La scène mondiale aujourd'hui, des formes en mouvements 35-4.8
- KWAHULÉ, Koffi. 1996. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- LAMKO, Koulsy. 1995. *Tout bas...si bas*. Morlanwelz : Lansman.
- MAKHÉLÉ, Caya,. 1995. *La fable du cloître des cimetières* suivi de *Picpus ou la danse aux amulettes*. Paris : L'Harmattan.
- . 2012. *Sortilèges*. Condé-sur-Noireau : Acoria.
- . 2013. *L'étrangère*. Condé-sur-Noireau : Acoria.
- MVENG, Engelbert. 1974. *L'Art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*. Yaoundé : CLE.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. 1984. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : L'Harmattan.
- QUILLET, Françoise. 2015. La scène mondiale aujourd'hui, des formes en mouvements. Paris : L'Harmattan.
- ROMAIN, Piana. 2011. Io, tragédie et métamorphose. *Africulture* 86, 94-105.
- RYNGAERT, Jean Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Bordas.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.

ZAOUROU, Zadi Bernard. 2001. *La Guerre des femmes* suivie de *La Termitière*. Abidjan : Neter.

----. Qu'est-ce que le Didiga ? Annales de l'Université tome XIX.

L'expression langagière du merveilleux dans *Kaïdara* d'Amadou Hampâte Bâ

Amidou Sanogo²⁵

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody
(Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ

La présente étude prend appui sur *Kaïdara* de Hampâte Bâ, qui retrace le voyage initiatique de trois compagnons au pays des génies serviteurs de Kaïdara. À travers les péripéties du voyage souterrain, le narrateur nous maintient d'abord dans le suspense et la frayeur du fantastique. Puis, les esprits surnaturels produisent un effet du merveilleux fondé sur les onze épreuves qui ne font qu'un seul heureux. La fin tragique des deux autres aventuriers confère au récit des tonalités supplémentaires : l'étrange et le pathétique. Nous cherchons alors à savoir comment l'expression langagière traduit le merveilleux dans *Kaïdara* qui recouvre les tonalités de l'étrange et du fantastique. L'étude vise à examiner les marques linguistiques du merveilleux en articulation avec ces deux registres littéraires. Elle entend déterminer également l'importance du merveilleux dans les enseignements du conte, pour en déterminer la portée socio-éducative, particulièrement chez les peuls. L'étude recourt à l'analyse du discours, en tant que technique d'approche du texte en articulation avec la situation d'énonciation, pour répondre à cette préoccupation.

²⁵ Amidou Sanogo est enseignant-chercheur, Maître-Assistant à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, en Côte d'Ivoire. Détenteur d'un Doctorat Unique Lettres Modernes en Grammaire-Linguistique, ses intérêts de recherche et ses publications s'inscrivent dans le domaine de l'énonciation linguistique.

INTRODUCTION

La réflexion sur le merveilleux dans la littérature francophone convoque le vaste champ de la littérature orale. Le conte, par son aspect à la fois plaisant et séduisant qu'il doit au merveilleux, en constitue une belle illustration. L'étude prend appui sur *Kaïdara* d'Amadou Hampâté Bâ, où le voyage initiatique²⁶ de trois compagnons (Dembourou, Hamtoudo et Hammadi) place le lecteur dans le merveilleux à travers les manifestations du surnaturel. Ces aventuriers sont invités à une rencontre avec un être féérique par l'écho d'une voix à la fois mystérieuse et anonyme. Au travers des péripéties de ce voyage, le narrateur nous maintient d'abord dans l'indécision, le suspense et la frayeur du fantastique avant de nous emporter dans ce qu'il faut dénommer, *a priori*, le merveilleux. Ce registre se fonde sur les rencontres mystérieuses des symboles, les énonciations d'énigmes, les interventions du mystique : le « lointain et bien proche Kaïdara ». La quête dans ce récit, faut-il le rappeler, est d'abord et avant tout la connaissance qui fonctionne dans le récit comme une torche dans le pays des « ténèbres ». Seul Hammadi, le glorieux a compris que l'or octroyé par Kaïdara doit servir à la recherche du savoir avec l'obéissance due aux symboles rencontrés. Comme il est bien indiqué dans le conte, « l'or est le socle du savoir, mais si vous confondez le savoir et le socle, il tombe sur vous et vous écrase ». Quant aux deux autres aventuriers, qui convoitèrent directement la richesse matérielle et le pouvoir, ils périssent impitoyablement. Une fin tragique due au destin, au surnaturel Kaïdara, ou à la justice immanente ? En tout état de cause, la fin du récit confère une note pathétique supplémentaire qui se mêle au merveilleux. Si cette manifestation du surnaturel peut être admise par notre conscience, il y a de quoi se fonder sur cette idée de Todorov (1970 : 87) pour aborder cette étude : « le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve [...] ». Ainsi, l'étude recourt à l'analyse du discours, en tant que technique d'approche du langage en articulation avec la vie sociale, mais aussi, aux théories des opérations énonciatives (T.O.E.) telles que prônées par Culioli (1990), pour répondre aux préoccupations suivantes : Quel merveilleux l'expression langagière traduit-elle dans *Kaïdara* qui mêle pathétique et fantastique ? Jusqu'où

²⁶ Le voyage des aventuriers sera donc souterrain. Il leur faudra traverser onze couches correspondant à onze symboles et onze épreuves pour se trouver devant l'esprit surnaturel qui leur octroiera le métal sacré.

peut tenir la définition du merveilleux dont l'opinion commune ne retient que séduction ? L'étude examine les marques linguistiques du merveilleux à travers ces différentes manifestations. Nous déterminerons également la portée du merveilleux dans ce mélange des genres.

1. LES INDICES DE REPÉRAGE DU MERVEILLEUX

Le merveilleux dans le conte initiatique *Kaïdara* n'est pas directement accessible. Toute l'intrigue est placée sous la puissance de Kaïdara, dieu de l'or et de la connaissance, au pouvoir surnaturel. C'est *Guéno* qui soumet toute chose à sa volonté. Comme le dit le captif nain albinos au sortir du pays des nains : « le roi répond de vos vies et de vos biens. » Dès lors, la réflexion sur le merveilleux dans *Kaïdara* a pour point de départ la question du surnaturel, puisse-t-il se laisser expliquer ou pas (Todorov). Et le surnaturel, c'est d'abord, par essence, Kaïdara qui, par excellence, manifeste le merveilleux dans ce conte. Viennent en second plan, les nains serviteurs de Kaïdara, les péripéties du voyage et les trois hommes, candidats à l'initiation.

1.1. LE « SURNATUREL KAÏDARA » INSPIRATEUR DU MERVEILLEUX

Parce qu'il se manifeste par les faits miraculeux, insolites, extraordinaires, etc., Kaïdara, dieu de la connaissance et de l'or, mérite l'appellation « surnaturel Kaïdara ». Ses manifestations mystérieuses contribuent à l'esthétique du conte qui ne laisse pas indifférentes les sensibilités, les émotions et les sensations du lecteur. En témoignent les métamorphoses survenues lors de la rencontre de Kaïdara : « Un trou béant aussitôt s'ouvrit dans la terre (...). Aussitôt, le trou se transforma en une vaste pièce odoriférante ... » (pp. 68-69) et « Les jaillissements de la lumière lors du dévoilement de chaque symbole » (pp.132-152). Le temps verbal du passé simple ne manque pas à la narration des faits saillants relevant de ce surnaturel : « une voix très bruyante fendit l'espace. » (p.26). On compte également les onze symboles du pays des nains qui ne sont rien d'autres que les signes de Kaïdara à travers les espèces et les phénomènes suivants : le caméléon (p.31), la chauve-souris (p.32), le scorpion (p.34), le scinque (p. 40), le petit trou (p.42), l'outarde (p. 45), le bouc (p. 48), les deux arbres (p. 52), le vieillard serpentiforme (p.55) et le coq qui se transforme en bélier (p.56), lequel

se mue en un taureau qui se métamorphose en une grosse braise ardente pour réduire en cendre tout le pays (pp.60, 61) ; les trois jets d'eau (p.65) ; l'homme au bois mort (p.66) ; la case nauséabonde qui accède au surnaturel Kaïdara par un trou qui se transforme en une « pièce odoriférante » (p. 69).

Outre ces douze mystères du pays des nains, il faut noter la rencontre du petit vieux (pp. 79-89) et l'apparition mystérieuse de l'étoile qui précède la disparition de l'étrange personnage (p.88). A la fin de cette longue liste des éléments du surnaturel, il y a le portrait de Kaïdara²⁷ : « un être à sept têtes, douze bras, trente pieds, ... » (p. 69). Le surnaturel dans *Kaïdara* s'inscrit dans le langage. Et il est tout entier langage par l'entremise des événements rendus sensibles à travers le discours, l'énoncé. Le discours narratif sous-tend l'intention de l'auteur de préparer l'instance de réception à d'autres propriétés du conte dont on retient le merveilleux. Il confie son projet à trois personnages de comportements différents.

1.2. LES TROIS VOYAGEURS AU SEUIL DU MERVEILLEUX

Le récit situe d'emblée le lecteur dans un carrefour où débouchent trois chemins qu'empruntent trois jeunes gens. Les circonstances lient un ailleurs temporel et une imprécision géographique où se manifestent des faits incompréhensibles qui amènent les trois voyageurs à s'interroger sur les capacités humaines et sur le monde qui les entoure. L'incipit mentionne déjà cela : « C'était au mystérieux pays du surnaturel Kaïdara, pays que la mémoire humaine ne peut situer exactement ni dans le temps ni dans l'espace » (p.24). Ainsi, la trame événementielle s'origine dans un univers situé dans un passé « ancien » et non défini. Mais le narrateur ne l'entend pas ainsi ; il tente quand même de situer les événements dans une période qui demeure dans l'imprécision : c'était « quelques hivers après la période qui vit durcir les montagnes. C'était l'époque où les génies finissaient de creuser le lit des rivières » (p. 24). Cette tentative d'explicitation fait admettre comme telle une formule de datation qui a pour repère-origine des éléments de la nature (montagnes, rivières, hivers). Dès lors, le

²⁷ Le paratexte nous livre les significations de ce portrait comme étant la structure même du Temps » avec les correspondances suivantes : sept têtes (= sept jours), douze bras (= douze mois de l'année) et trente pieds (= trente jours du mois) p. 212.

sentiment du surnaturel fait subsister de la peur et de l'angoisse, toutes deux inhérentes aux incertitudes et aux perceptions humaines qui ne sont pas fiables et qui relèvent du fantastique.

Le fantastique est dans le caractère irrationnel du repère-origine qui est le pays de Kaïdara. Lequel pays est celui de la pénombre où vivent des nains. Mais il n'est pas une réalité nouménale vaine ; l'évocation des symboles, la puissance de Kaïdara et les mystères surdéterminent le processus d'élaboration du sens et de la signification dans le contexte de l'initiation. Celle-ci procède de l'entreprise de développement de la connaissance par l'adhésion des néophytes aux principes d'un univers nouveau. On retrouve le sens de « surnaturel accepté » (Todorov, 47) qui met fin au fantastique pour illustrer ce qu'il y a de merveilleux dans le récit.

Les signes révélateurs du registre merveilleux dans le conte sont multiformes. Ils concernent les paramètres énonciatifs du temps, de l'espace et des personnages. Ils donnent au lecteur le sentiment du surnaturel et placent le personnage dans une indécision entre le naturel et l'irrationnel. La quête principale de la connaissance, à travers l'or octroyé par Kaïdara, se trouve donc embrouillée par les apparitions fréquentes des symboles qui requièrent des néophytes une réaction bienveillante convenable. Quelle qu'en soit l'issue pour les trois voyageurs, le merveilleux demeure mais différemment. Comme le dit Todorov (1976 : 59), « ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements » (*Id.*). Ainsi, l'on note les manifestations des éléments de la nature : Baylo-Kammou le forgeron du ciel, qui actionnent les soufflets de sa forge pour provoquer de la chaleur suffisante à l'évaporation des eaux, à la condensation, et à la fusion ; les éclairs qui sont les émanations des étincelles produites par le forgeron du ciel. Tous ces processus sont rendus avec autant d'images et de symbolismes qui traduisent le caractère merveilleux des événements. Mais la perception du merveilleux s'accompagne du pathétique avec la mort tragique des deux autres compagnons. La délimitation conceptuelle du merveilleux passe par le dévoilement du surnaturel, qui domine le récit, et la découverte du fantastique à travers l'intensité des émotions. Le but assigné à l'initiation étant l'enseignement de valeurs socio-éducatives, il convient d'ajouter à cette liste le registre didactique. Ce qui dénote de la difficulté à cerner le merveilleux qui apparaît tant dans le contexte de l'enchantement que dans le cadre de la tristesse subséquente à la

tragédie. Le merveilleux tel que perçu est consubstantiel aux événements quelle que soit leur nature. Mais cela n'est pas une condition suffisante car c'est la modalité langagière qui concourt à le rendre sensible. Cela suppose qu'un certain nombre de principes soient acquis au regard de cette vision linguistique de l'analyse du discours.

Cette réponse est méritoire pour le héros Hammadi qui adhère aux principes édictés par les symboles. Aussi reçoit-il la signification de l'un des symboles de Kaïdara déguisé en vieil homme. Mais, l'issue est fatale pour ses deux autres compagnons qui n'acceptent pas les lois inconnues. Il n'y a donc de merveilleux que pour le glorieux Hammadi. L'étude du merveilleux est un lieu théorique de l'articulation entre les indices de repérages énonciatifs et les valeurs initiatiques des symboles.

2. ANALYSE SÉMIOLINGUISTIQUE DU SURNATUREL MERVEILLEUX

La circonscription théorique de l'analyse du discours délimite l'étude autour de la sémiolinguistique telle que perçue par Charaudeau_b (1995). Du point de vue sémiotique, il s'agit de déterminer les relations entre les notions (sens) et leurs représentations dans la langue (formes). En d'autres termes, il faut aborder le rapport entre le merveilleux, en tant que signifié, et la construction des unités linguistiques y afférant.

Dans *Kaïdara*, le merveilleux se perçoit comme une série d'événements singuliers. Sa compréhension s'opère par la mise en rapport des symboles, en tant que signes, avec une signification duelle dans la sémiotisation du monde (pays des fils d'Adam ; pays des nains) : le premier est donné par notre connaissance du monde matérielle qu'on désignerait par le sens exotérique ; le second est inhérent à l'initiation, c'est le sens ésotérique au pays de Kaïdara. Dès lors, les noms des symboles transcendent le processus de construction du sens pour prendre une signification dans le contexte de l'initiation sous l'emprise du dieu Kaïdara. Il y a donc une sémiologisation²⁸ (Charaudeau_a, 2000) des valeurs à transmettre (registre didactique).

²⁸ L'activité de *sémiologisation* (au sens de Saussure) consiste pour le sujet à articuler ces catégories de signifiante (combinaison de sémantisation, de mode d'organisation et de relation) avec des catégories de langue, de telle sorte que celles-ci, loin d'être un simple support ou habillage de celles-là, se donnent comme la mémoire ou la trace des premières dans un jeu de combinaisons à la fois morphologique, syntaxique et sémantique. Cela exige du sujet une « compétence sémiolinguistique » (Charaudeau, 2000).

2.1. LES CATÉGORIES DE SIGNIFIANCE DES SYMBOLES

L'univers du discours dans *Kaidara* fait découvrir des symboles qui se répartissent entre le milieu des vivants ou la biocénose (le vieillard serpentiforme, l'homme au bois mort, le caméléon, la chauve-souris, le scorpion, le scinque, le Poutarde, le bouc, le coq, le taureau, le bélier, les deux arbres) et le milieu des non-vivants ou le biotope (le petit trou, la grosse braise ardente, la cendre, les trois jets d'eau, la case nauséabonde). A travers cette catégorisation des symboles, l'étude fait redécouvrir un mode de signifiante sémantique qui, selon Benveniste (1974 :225), est propre au discours. Ce mode se construit d'abord sur l'axe paradigmatique qui tient compte de la relation des éléments symboliques de l'initiation avec d'autres réalités soit par opposition, soit par analogie. Ainsi, l'événement surnaturel se fonde sur un rapport associatif ou rapport *in absentia* au sens saussurien du terme [1995 (1re éd. 1916)] qui évoque au niveau du signifié²⁹ le règne des animaux (le vieillard serpentiforme, l'homme au bois mort, le caméléon, la chauve-souris, le scorpion, le scinque, l'outarde, le bouc, le coq, le taureau, le bélier), celui des végétaux (les deux arbres) et celui des minéraux (les trois jets d'eau, la case nauséabonde). Puis, ces entités lexicales sont rendues signifiantes dans le discours, sur l'axe syntagmatique par des règles syntactico-sémantiques. Il s'en suit une double procédure de construction de sens (sémiotisation) où la manifestation du merveilleux s'inscrit dans les événements. Comme le dit Todorov (1976 :59), « ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements » (*id.*).

Par ailleurs, le comportement de chacun des trois hommes est sous-tendu par un projet d'influence à travers l'usage qu'il entend faire de l'or offert par le dieu Kaïdara (pp.73-75) dans un acte de langage promissif. En effet, si Dembourou manifeste son intérêt pour le pouvoir et la gloire, Hamtoudo opte pour l'opulence et l'aisance matérielle tandis que Hammadi se propose d'utiliser son trésor pour connaître la signification des symboles et énigmes du pays des nains. L'élaboration du sens de ces promesses s'opère dans des formes verbales au futur [je

²⁹ Procédés de construction et de configuration dans un rapport forme-sens (Charaudeau, *Idem*).

vais employer, je commanderai (p.73) ; j'achèterai et je reviendrai (p.74)]. La réalisation du merveilleux reste liée à la vertu des intentions. Cependant, il convient de considérer les divers paramètres dans la dynamique de la lecture de l'œuvre initiatique *Kaïdara*. Selon Charaudeau, (1995 : 96-111),

[...] pour que se réalise la sémiotisation du monde, il faut un double processus : l'un, le processus de transformation, qui, partant d'un « monde à signifier », transforme celui-ci en « monde signifié » sous l'action d'un sujet parlant ; l'autre, le processus de transaction, qui fait de ce « monde signifié » un objet d'échange avec un autre sujet parlant qui joue le rôle de destinataire de cet objet.

L'étude retient d'abord le processus de transformation qui se concrétise par une identification comprenant une sélection d'occurrences dans une classe de notions et leurs conceptualisations (leurs déterminations contextuelles liées au voyage initiatique, les parcours interprétatifs des faits, les degrés d'actualisation sémantique (signifiante) et les visées discursives des douze symboles du pays des nains). Aussi, dans le récit *Kaïdara*, la sémiotisation obéit-elle à un processus de transformation des êtres du monde réel en symboles. Ce qui nous amène à procéder à la typologie des identités déclinées par les symboles selon une opération d'identification :

– identité nominale, avec différenciation par rapport aux autres symboles, « Je suis le premier symbole du pays des nains ». Cette identité s'opère par auto désignation avec la première personne « je » et la qualification « le premier symbole [...] » et la détermination locative « du pays des nains » ;

– identité descriptive, où le symbole motive son rapport à *Kaïdara*, « [...] Mon secret appartient à *Kaïdara*, le lointain et bien proche *Kaïdara* ». Le possessif « Mon » détermine le lien étroit et psycho-affectif avec *Kaïdara* ;

– identité narrative, « Fils d'Adam, passe [...] » (p.32). Cette dernière identité s'inscrit dans un schéma d'action dominé par un acte de langage injonctif qui se manifeste par la modalité impérative « passe ».

Ainsi, tout le long du parcours initiatique, les symboles apparaissent et influencent le cours des événements. Ils s'opèrent alors des disjonctions dans l'action avec des rôles thématiques.

2.2. LES DISJONCTIONS ACTORIELLES DANS L'INTENSITÉ DU MERVEILLEUX

Du point de vue actoriel, la disjonction correspond à l'apparition d'un nouveau personnage dont l'action modifie de façon remarquable le cours des événements. Le récit présente ainsi des personnages dont la singularité en dispute à l'intensité des moments de tension. Ce sont les rencontres inopinées des trois hommes (p.25) à l'entame du voyage. Ces disjonctions explicitent le processus de transaction qui fait des symboles un objet d'échanges entre le petit vieux et les trois voyageurs à travers les conseils du petit vieux (pp.77-88) et le dévoilement des allégories (111-168). Ces disjonctions se matérialisent dans le système lexico-grammatical par l'expression du temps [c'était l'époque où les génies finissaient de creuser le lit des rivières (p.24)], de l'espace [c'était au mystérieux pays du surnaturel Kaïdara (p.24)], la qualification [les déverbaux (ébloui, séduit, captivé, ensorcelé, fascinés (p.25))] , la quantification [les adjectifs numéraux ordinaux (deuxième, troisième, etc.) et cardinaux (trois amis, trois bœufs-porteurs, les quatre pieds du trône, douze symboles, quarante jours, quarante nuits, etc.)]. Ainsi, les déverbaux marquent les sensations et les émotions fortes (ébloui, séduit, captivé, ensorcelé, fascinés). Par ailleurs, les vocables *enchantement* et *extase* (p.26) dénotent l'enthousiasme. De même, à l'apparition de chaque symbole, d'autres effets se font ressentir par l'importance des intrusions. L'apparition des symboles entament un processus de transaction où le signifié des symboles va être dévoilé aux voyageurs. Celles-ci se matérialisent par deux niveaux d'énonciation : les discours directs introduits par des verbes de locution au passé simple [dit (6), répondit (3), chanta (1), répliqua (1), crièrent (1)] introduisant ; et les propos rapportés au présent.

2.3. LE RÔLE THÉMATIQUE DES ACTEURS DANS L'EXPRESSION DU MERVEILLEUX

Le rôle thématique de ces êtres animés et de ces esprits, impalpables et effrayants, se manifeste par leurs soutiens aux voyageurs dans la réalisation des mandats³⁰ de ces derniers (*Kaïdara* : 28-29). Cela se traduit par des conseils, des consignes et des recommandations qui

³⁰ Par l'acceptation du mandat, ces « trois sujets » deviennent « sujets opérateurs » réels de ce seul programme narratif du conte initiatique.

correspondent à des projets d'influence visant à orienter les voyageurs vers Kaïdara et vers la découverte des significations des symboles :

– une voix très bruyante fendit l'espace. Elle dit : « Ô hommes éblouis par la lumière ! Allez dans le bois sacré du premier village. Offrez-y en holocauste le premier gibier que vous abattrez à la course » (p. 28) ;

– le scinque qui dit dans son chant « [...] Je désire consoler vos âmes (...) Oui, certes, de la race des lézards je suis ! (...) Quittez ce lieu au plus vite ! » (p.41) ;

– un sylphe qui explique que « ce petit trou inépuisable fait partie des mystères du pays des nains. Vous avez pénétré, ô Fils d'Adam, dans le domaine des pygmées qui gardent les trésors souterrains de Kaïdara » (p.42) ;

– un autre sylphe qui se fait entendre comme un guide avant la rencontre du douzième et dernier symbole, « Je suis le sylphe au corps vaporeux. J'habite les airs où je plane très haut. Je me dérobe à la vue des fils d'Adam. (...) Les symboles que vous avez vus ne sont pas vains. Des clans entiers ont été engloutis pour les avoir méprisés et d'autres le seront encore. Il ne vous reste plus qu'à entrer dans la case nauséabonde. C'est elle qui sera le douzième symbole du pays des nains » (p. 68).

Ces interventions apparaissent à maintes reprises (pp.44, 47, 51) pour éclairer les voyageurs dans l'univers inconnu de Kaïdara. Sont encore plus importants dans cet élan de sympathie, l'assistance du « captif nain albinos bossu par devant et par derrière » à l'entrée du gros village (pp. 77-78), les recommandations du petit vieux (pp.86-87) et le dévoilement des symboles du vieux mendiant (pp. 118-126) à Hammadi devenu roi par sa bonté et au gré de circonstances favorables (pp. 117-118).

Le rôle actanciel d'adjuvant est joué également par les symboles incarnés par le caméléon, la chauve-souris, le scorpion, le vieillard serpentiforme (p. 55), la vallée (p. 64), les trois puits (p. 65), l'homme au bois mort (p. 67) ; ils répondent aux préoccupations respectives des néophytes Hammadi, Hamtoudo et Dembourou qui expriment leur désarroi :

– Hammadi

« Quelle chose étrange ! Quelle réalité enseignes-tu donc-là, ô bouc barbu comme un patriarche (...) ? Ce que tu montres là n'est qu'une forme. Quelle en est la réalité ? (...) Nous sommes impuissants à comprendre ce que tu symbolises, ô grand mâle aux cornes respectables ! » (p.47)

[...]

– Hamtoudo

Décidément, nous sommes au pays des miracles, où l'on voit des phénomènes que ne peut comprendre l'intelligence ordinaire. Toujours : « Kaïdara ! » Toujours : « Allez chez Kaïdara ! Nous appartenons à Kaïdara ! » Pourquoi ne nous instruit-il pas ? Pourquoi ne nous dévoile-t-il pas le sens exact des symboles qui nous intriguent au pays de Kaïdara ? Et quel bon génie viendra développer notre sens caché et nous permettre d'acquérir le savoir vrai des choses ? (p. 50)

[...]

– Dembourou

Où sommes-nous, ô Fils de ma mère ? (p. 61)

[...]

– Hamtoudo

Ô surprise ! Que signifie ce nouveau phénomène, et pourquoi aucune goutte des puits abondants ne tombe-t-elle jamais dans le puits nu aux parois craquelées en nids, de cancrelats par manque total d'humidité ? (p. 65)

Ainsi, à la rencontre des symboles, l'émoi et l'incompréhension plongent les trois frères dans une sorte d'hésitation entre le réel et l'imaginaire, et partant, dans le fantastique. En effet, tout le long du parcours, la perception des mystères s'accompagne de doute, de peur et d'angoisse, mais aussi de curiosité. Ceci explique les interrogatives qui modalisent les plaintes inspirées par les métamorphoses de Kaïdara à travers les douze symboles du parcours initiatique (voir supra) : « quelle réalité enseignes-tu donc-là, ô bouc barbu comme un patriarche (...) ? (...) Quelle en est la réalité ? (p. 47) ; pourquoi ne nous instruit-il pas ? Pourquoi ne nous dévoile-t-il pas le sens exact des symboles qui nous intriguent au pays de Kaïdara ? Et quel bon génie viendra développer notre sens caché et nous permettre d'acquérir le savoir vrai des choses ? (p.50) ; Où sommes-nous, ô Fils de ma mère ? (p.61) ; que signifie ce nouveau phénomène, et pourquoi aucune goutte des puits abondants ne tombe-t-elle jamais dans le puits nu aux parois craquelées en nids, de cancrelats par manque total d'humidité ? (p.65) ».

A travers le rôle actanciel des adjuvants, il y a une orientation communicative qui participe du processus de transaction traduit par des principes d'influence et de pertinence à travers l'interaction langagière. Si l'on peut reconnaître le principe d'influence à travers les recommandations et les conseils, le principe de pertinence reste à construire avec les savoirs intentionnellement cachés pour les besoins de l'initiation.

2.4. LES SIGNIFICATIONS DU MERVEILLEUX À TRAVERS LES SYMBOLES

Pour Todorov (1976 : 50, 51), le surnaturel ne s'accommode pas d'une part, du rêve, de l'effet inhibiteur des psychotropes³¹ et de la folie (qui relèvent de l'« imagination dérégulée »), et, d'autre part, du hasard, de la supercherie et de la magie (qui tiennent d'une certaine rationalité). Selon lui, le surnaturel ressortit au « pan-déterminisme » qui trouverait en tout phénomène une cause.

La causalité n'est accessible que par l'explication que donne la raison humaine à tout événement. Mais l'élucidation des faits n'est pas toujours liée à notre champ de connaissance. Quand l'explication est liée à notre expérience, elle permet de déterminer un fait étrange ; sinon, le surnaturel « impose ses lois » pour donner naissance au merveilleux (Todorov, 1976 : 46).

Le merveilleux est de nature à échapper à notre expérience comme le laissent percevoir les épreuves initiatiques dans *Kaidara* (Hampâté Bâh, 2014). On remarque, par exemple, que l'évocation du surnaturel *Kaidara* comme étant « ... le puits de la science et la montagne de la sagesse » (p. 29) par la voix mystérieuse reste énigmatique : « Tu le sauras quand tu sauras que tu ne sais pas et que tu attendras de savoir » (p. 30). Il en est de même pour les douze symboles du pays des nains. Cela constitue un trait fondamental de l'initiation avec des faits ésotériques dont les secrets ne sont révélés qu'à la fin du récit (pp. 127-184) où le principe de pertinence se réalise avec les savoirs sur le monde, sur les valeurs psychologiques et sociales, sur les comportements, *etc.* Ce principe exige donc que les actes langagiers soient appropriés (au sens de P. Grice) à leur contexte (au sens de Sperber et Wilson) et, ajouterons-nous, à leur finalité (voir ci-dessous), ce qui du même coup confirme l'aspect contractuel du Langage.

Cette considération du merveilleux semble faire écho au champ notionnel du noumène chez Emmanuel Kant (2004). La réalité nouménale souligne les prétentions de la raison humaine à la connaissance. Ce qui expliquerait que le merveilleux soit l'adhésion « imposée » par l'irrationnel. Ainsi, si l'on intègre la vision kantienne du noumène à cette approche théorique du merveilleux (selon Todorov), on peut dire que le merveilleux pose des limites à la raison humaine ou

³¹ Le psychotrope désigne le stupéfiant, la drogue. Il a un effet inhibiteur sur le système nerveux.

en constitue une limite. Dans le conte *Kaïdara*, chaque symbole revêt ainsi deux significations antithétiques : le diurne qui s'offre à la connaissance immédiate et le nocturne qui est le sens caché accessible aux initiés. Ici, le merveilleux dans les événements n'est perceptible qu'à travers le repérage et le décryptable des signes dont la lecture fait ressentir d'autres émotions.

CONCLUSION

L'étude du merveilleux dans la littérature orale illustrée par le conte initiatique *Kaïdara*, permet de redécouvrir que la sémiotique, de tradition textualiste, ne peut rester en marge de l'étude des textes oraux. Et les outils d'analyse sémiotique, notamment la sémiolinguistique, s'appliquent à l'oralité. Le conte qui est producteur de sens, eu égard à la morale qui en découle, est un genre susceptible à cette analyse. Le merveilleux, dans *kaïdara*, s'apprécie par l'acceptation des significations des faits surnaturels par le personnage Hammadi et par le lecteur. L'on note, de la part de ces deux instances, une attitude de réception presque naïve. Le merveilleux devient donc l'étrange accepté qui s'ajoute à l'expérience du sujet. En outre, le merveilleux quitte l'acceptation profane pour s'inscrire au cœur du surnaturel aux côtés de l'étrange, du fantastique et du pathétique avec la valeur didactique inhérente au conte. Ces registres illustrent une certaine solidarité sur un *continuum* où ils ne s'excluent pas. Bien au contraire, ils s'imbriquent, quelquefois, pour produire du sens selon un contrat de communication qu'un sujet d'intentionnalité entend mettre en place.

Ouvrages cités

- BENVENISTE, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Gallimard, Paris.
- CHARAUDEAU, Patrick. 2000. « De la compétence sociale de communication aux compétences de discours », Actes du colloque de Louvain-la-Neuve sur *Compétence et didactique des langues*, consulté le 15 décembre 2016 sur le site de Patrick Charaudeau - *Livres, articles, publications*. <http://www.patrick-charaudeau.com/De-la-competence-sociale-de.html>
- . 1995. « Une analyse sémiolinguistique du discours ». In *Langages*, 29^e année, n°117. Les analyses du discours en France. pp. 96-111
- GRICE, Paul. 1975. *Logic and conversation*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. 2014. *Kaidara*, NEI-CEDA, EDICEF, Abidjan.
- KANT, Emmanuel. 2004. *Critique de la raison pure*, PUF, 7^e éd. Quadrige.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1995 (1^{re} éd. 1916). *Cours de linguistique générale*. Préf. et éd. de Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration d'Albert Riedlinger. Payot. Paris
- SPERBER, Dan & WILSON Deirdre. 1989. *La pertinence : communication et cognition*, Minuit, Paris.
- TODOROV, Tzvetan. 1976. *Introduction à la littérature fantastique*, Poétique/Seuil, Manchecourt.

Signifiante du fantastique comme critique sociétale dans *Le fils-de-la-femme-mâle* de Maurice Bandaman

Fatou Touré Cissé³²

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody
(Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ

Comme l'indique sa première de couverture, *Le fils-de-la-femme-mâle* de Maurice Bandaman est un « conte romanesque », donc un texte à cheval sur le conte et le roman, sur « un récit imaginaire, fantastique, surnaturel (qui) trouve son expression dans l'étrange, le mystère » et le vraisemblable de la fiction romanesque. Le fantastique intègre dans le roman des fondamentaux que les exégètes ont élaborés au fil du temps et que cet article s'attachera à mettre évidence. La mise en exergue de l'écriture du fantastique révélera par ailleurs que cette démarche scripturaire n'est ni gratuite ni fortuite mais est plutôt « symboligène », sa symbolique étant orientée vers une critique sociétale et une dénonciation véhémement du pouvoir dictatorial de certains dirigeants africains.

³² Fatoumata Touré Cissé est africaine, originaire de Côte d'Ivoire, et Maître de Conférences à l'Université Félix-Houphouët-Boigny, en Côte d'Ivoire, au Département de Lettres Modernes, Spécialité Roman Africain. Elle fait partie du Groupe de recherche GRATHEL (Groupe de Recherche en Théories Littéraires). Écrivaine, elle a à son actif une dizaine d'œuvres, de littérature générale, de littérature sentimentale et de littérature de jeunesse. En matière de recherche universitaire, ses intérêts portent sur divers domaines dont les littératures migrantes, les questions culturelles, la paralittérature, notamment la littérature sentimentale et la bande dessinée ivoiriennes mais aussi l'écriture du paranormal dans la littérature africaine. Elle a participé à plus d'une dizaine de colloques internationaux et a publié plus d'une quinzaine d'articles dans son domaine.

INTRODUCTION

Dans son *Introduction au fantastique*, Tzvetan Todorov définit le fantastique comme « une perception particulière d'événements étranges » (Todorov 1970) dont le socle repose, selon Gilbert Millet et Denis Labbé, sur « la confrontation de deux mondes, le « réel et le surnaturel » (Millet, Labbé 2005 : 357). Maurice Bandaman traduit en partie ce couple antithétique par « le vrai et le faux (qui), en littérature, (...) font l'amour comme deux êtres hermaphrodites pour accoucher » (Bandaman : 2013) du texte.

Le fils-de-la-femme-mâle, conte romanesque, est un roman hybride, régi par la double appartenance « genrologique »³³, mixant le conte qui, dans « sa conception traditionnelle, renvoie à des récits imaginaires, fantastiques, surnaturels et trouve son expression dans l'étrange, le mystère » (Bédé 2003, para 1) et le roman, affabulation a priori plus réaliste, plus appréhendable. Ainsi, le conte qui privilégie l'irréalité va-t-il fusionner avec le roman qui, lui, s'évertue à cultiver la vraisemblance pour une claire compréhension de l'histoire narrée et du message véhiculé. Si l'auteur réussit le tour de force formel, et non évident, de réaliser cet alliage littéraire en apparence oxymoronique en faisant du fantastique la nervure centrale de son roman, du point de vue thématique, il se place dans une posture et une logique de dénonciation ; l'allégorie se mettant au service de la critique sociale et sociétale car l'écrivain considère que la société est en crise. Et le procédé scripturaire utilisé est d'autant plus compréhensible que « toute crise de société est favorable au fantastique » (Millet, Labbé 2005 : 99), technique idéale pour une écriture de la dissimulation.

Quels sont les fondamentaux du fantastique exploités dans l'écriture de Maurice Bandaman qui installent son texte dans cette catégorie littéraire ? Comment le surnaturel, la surréalité et l'irréel, membranes constituantes du fantastique portent-ils la crise sociale concernée par la narration ? Comment le couple duel du réalisme et de l'irréalité se conjuguent-ils pour mener la critique sociétale de l'oeuvre ?

Pour répondre à cette problématique, nous nous proposons d'analyser dans un premier mouvement l'écriture du fantastique dans *Le fils-de-la-femme-mâle* de Maurice Bandaman, puis, dans un deuxième

³³ Dérivé relevant d'une utilisation littéraire du substantif « genre ».

mouvement, d'en décoder le symbolisme dans l'optique d'en révéler la signification.

1. L'ÉCRITURE DU FANTASTIQUE DANS *LE-FILS-DE-LA-FEMME-MÂLE*

« Le fantastique est une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne » (Mpala Lutebele 2012 : 6). L'univers fantastique ne se donne pas comme allant de soi ; il opère un franchissement de niveau entre le rationnel et l'irrationnel, une « rupture de l'ordre reconnu » (Caillois, Mpala Lutebele 2012 : 6), un glissement entre deux mondes faisant appel à deux logiques différentes. *Le fils-de-la-femme-mâle* met le lecteur sur les traces d'Awlimba, un villageois dont l'épouse attend un enfant qui se révélera par la suite un être doté de pouvoirs extraordinaires. L'histoire lie ainsi trois générations, trois personnages qui portent le même nom d'Awlimba, dont les deux derniers partent à la recherche de la sagesse et d'un monde meilleur.

Le cadre réaliste de ce conte romanesque est amené entre autres par la description des villages de Glahanou, « petit village de la forêt et de la savane » (Bandaman 2013 : 16) et d'Awuinklo qui ressemblent au commun des villages africains. Ce cadre est également campé par des espaces référentiels tels que Paris où le héros « sera convié à une conférence contre le racisme et le néo-nazisme » (Bandaman 2013 : 136), la Méditerranée, la Mauritanie, le Sénégal, l'Afrique du Sud qui tous inscrivent le récit dans le mode réaliste. En sus, des personnages historiques tels que Nelson Mandela rencontrés dans la fiction par les protagonistes ou évoqués tels que Samory, Soundjata, Chaka Zulu, Abla Pokou, Patrice Lumumba ou Kwame Nkrumah achèvent de dresser le lit du réalisme. Au sein de ce balisage réaliste dont les composantes relèvent du monde rationnel, des événements étranges et inhabituels vont faire irruption. Pour assurer la cohésion de son récit, le narrateur établit une passerelle entre le réalisme et le surnaturel qui le traverse en rendant cette contamination de la réalité et de l'irréalité toujours perceptible. En effet, « L'apparition du surnaturel qui provoque le déséquilibre, se fait soit par incipit paisible, soit par incipit tonitruant » (Mpala Lutebele : 2012 : 12). Dans *Le-fils-de-la-femme-mâle*, lorsqu'Awlimba-père part à la chasse de nuit, laissant son épouse enceinte à leur domicile, il bascule de la forêt, monde rationnel, dans un autre univers sans même s'en rendre compte. Le changement de décor n'est pas à proprement parler bouleversant car

« Awlimba marchait (dans le ventre de la terre), son fusil sur l'épaule, inconscient du changement d'univers » (Bandaman 2013 : 17). La transition s'est donc faite de manière subtile et paisible, à l'insu du marcheur. Cependant, l'irruption du fantastique dans le récit ne se fera pas toujours de manière aussi tranquille car le phénomène fantastique, de par sa nature insolite et étrange suscite toujours l'étonnement. Témoin, la naissance du fils du chasseur nocturne. Après maintes péripéties, le chasseur sera empoisonné et son cadavre exposé. Son épouse Njuaba choisira de donner naissance à leur fils près du cadavre de son époux exposé à la vue des villageois. Non seulement cette décision de la parturiente sera décriée par le public, mais les villageois passeront de la désapprobation à la stupéfaction lorsque « le nouveau-né, au grand étonnement de tous, s'assit sur le corps de son père » (Bandaman 2013 : 42) avant de converser avec lui. Ici, le fantastique se manifeste de façon bruyante, « tonitruante » et totalement inattendue. Les villageois restent médusés devant ce bébé qui parle et devant « le cadavre de son père qui entre en transe, pousse des cris, ouvre les yeux, se dresse, prend le bébé dans ses bras et le serre contre sa poitrine » (Bandaman 2013 : 42). L'irrationnel s'invite ainsi dans le quotidien des villageois qui s'apprêtaient à célébrer des funérailles, événement pourtant banal dans leur vie de tous les jours, mais qui gagne ici en complexité à cause de ce surnaturel qui se manifeste publiquement en dehors de tout protocole enveloppant habituellement les phénomènes de ce genre. Que ce soit par « incipit paisible ou tonitruant », les segments phrastiques « inconscient du changement d'univers » et « au grand étonnement de tous » indiquent bien que le monde du fantastique détonne dans ce décor et qu'il installe une nouvelle logique dans le texte. Et même quand la transition est paisible comme lors de la chasse nocturne, on ne manque pas de s'étonner de ce qui s'offre à soi ; le chasseur transmuté dans un autre univers, coupé qu'il est de sa réalité quotidienne s'exclame bien : « Quel est ce monde étrange dans lequel je me trouve ? » (Bandaman 2013 : 18). La cloison entre les deux mondes est bien réelle.

En outre, le fantastique, surgissement de l'irréalité dans la réalité, obéit à un mode de narration particulier. Selon Petr Lylousek, « la perspective narrative est la clef de voûte du fantastique. S'il faut que l'ambiguïté réel/fantastique soit maintenue, une stratégie narrative s'impose. C'est le plus souvent celle d'un témoignage qui assure l'authenticité de la manifestation du surnaturel » (Kylousek 2006 : para 1). Le surnaturel n'allant pas de soi, le narrateur du *fils-de-la-femme-mâle*

utilise très souvent l'accent vocatif pour s'adresser au lecteur et tenter d'emporter son adhésion quant à la véracité de sa narration. Devant la conception initiale d'Awlimba 2 par une femme-génie à partir de salive, de quelques gouttes de sang et d'un peu de terre que cette dernière introduit dans son intimité, le narrateur ponctue son annonce par une série d'exclamations comme dans d'autres circonstances similaires et s'adresse au narrataire-lecteur pour tâcher de le convaincre que « l'inconcevable peut devenir la réalité » : « Elle était enceinte ! Une vraie grossesse comme celles que promènent les femmes dans les maternités, mais singulière (...) mais vraie, réelle puisque vous la voyiez sous vos yeux incrédules et étonnés ! » Il appert que le narrateur a clairement conscience du caractère irrationnel de ses propos d'où l'usage de synonymes, d'accumulation comme formule d'insistance qui donne à voir le surnaturel et demande qu'un pacte de lecture implicite s'établisse avec le narrataire-lecteur. Si ce n'est le monologue intérieur d'Awlimba 1 qui met à jour ses interrogations existentielles à la suite de la conception de cet enfant venu d'ailleurs : « Comment réussirai-je à expliquer mon aventure et ferai-je accepter cet être mystérieux dans mon monde si conformiste ? » (Bandaman 2013 : 26) ; question qui met en balance le mystère de l'autre monde et le conformisme du sien, rapprochement oppositionnel, s'il en est. En outre, à plusieurs endroits du texte, le narrateur s'implique dans le récit utilisant le « je » ou une de ses variantes comme lorsqu'il parle de la métamorphose du troisième Awlimba : « Il redevient un humain comme vous et moi » (Bandaman 2013 : 167) témoignant du plateau véridique de ses allégations, s'imposant comme témoin des événements.

Au niveau thématique, Todorov cite, entre autres thèmes fondamentaux du fantastique, « la multiplication de la personnalité », « la transformation du temps et de l'espace » et « la métamorphose » tandis que Gilbert Millet et Denis Labbé précisent que :

Le fantastique fonctionne selon des thèmes immuables sur lesquels les auteurs brodent d'inlassables variations. Ce sont les figures du mal (le diable, les créatures en tous genres, les pouvoirs maléfiques...), les figures de la mort (fantômes et autres vampires...), les modifications de la nature (métamorphoses, objets qui s'animent, lieux menaçants...) mais aussi tous les dérapages qui tiennent à l'individu lui-même : le double, le rêve, la folie... (Millet, Labbé 2005 :114)

Ces fondamentaux thématiques de l'écriture fantastique se déploient dans toute l'oeuvre pour en faire un registre de l'étrangeté et de l'insolite. En ce qui concerne la multiplication de la personnalité, le cas le plus en vue est celui du protagoniste Awlimba, héros prométhéen, s'il en faut, qui se

trouve être un personnage double ou triple. Le héros, en effet, est représenté dans le récit par trois (3) figures du même nom. Il s'agit en fait de trois (3) personnages dont les deux (2) derniers sont visiblement des hypostases d'êtres surnaturels ; la naissance de chaque Awlimba coïncide avec la disparition de son devancier (N'Da 2010 : 119).

Awlimba 1, le premier de cette personnalité multiple, est le personnage qui appartient au monde réaliste du roman. Son fils qui portera le même nom que lui après sa mort sera d'abord conçu par une femme-génie puis réinjecté dans l'utérus de son épouse déjà grosse. Ce deuxième Awlimba mourra également à la naissance du troisième Awlimba, son fils, qui continuera le combat de son père. La lutte pour un monde meilleur devient une affaire de générations. Se relayant dans le temps, ces personnalités triples n'existent que très peu de temps dans le même espace. Comme signalé plus haut, seuls les deux derniers sont des êtres extraordinaires, non seulement de par leur constitution physique d'hermaphrodites, mais surtout de par leurs pouvoirs surnaturels. Et lorsqu'on passe de l'un à l'autre, on constate que ces pouvoirs extraordinaires s'accroissent au fil des naissances : Si le deuxième Awlimba est doté de pouvoirs extraordinaires, il a tout de même l'apparence d'un humain tandis que le troisième et dernier Awlimba est un « Azamlangangan » (Bandaman 2013 : 166), dont les « pieds traversent le sol, puisent dans le tréfonds de la terre (...) et dont la tête touche le ciel » (Bandaman 2013 : 172). On constate une gradation ascendante dans la caractérisation des « hypostases surnaturelles » d'Awlimba 1.

L'élaboration de l'écriture fantastique dans le conte romanesque met justement à contribution le temps et l'espace pour créer l'étrange : Des espaces éloignés sont raliés par le héros en un battement de cils soit dans une pirogue qui parle soit sur la barbe d'un vieillard ou bien il effectue un voyage dans le passé pour y rechercher son épouse. Les espaces et le temps sont rapprochés et évalués à une vitesse particulière, pour servir les besoins du fantastique. Dans ce récit, il est également fréquent que, dans le tréfonds du fleuve, apparaisse de façon impromptue un univers féérique. Poursuivant une jeune fille sur la berge, celle-ci disparut dans l'eau où Awlimba 2 la suivit : « La plongée dura le temps d'une nuit puis une lumière d'or fendit l'eau, et Awlimba se retrouva dans le somptueux salon d'un splendide palais, un salon éclairé par des étoiles, un salon auréolé d'encens » (Bandaman 2013 : 23).

En outre, dans ce roman aux allures de conte, « on est frappé par les capacités surnaturelles de transformations subites et remarquables de

certains personnages » (N'Da 2003 : 115). C'est par exemple le cas de la très vieille dame qui, testant la foi d'Awlimba 2, lui demande de lécher ses plaies ; dès après ce traitement somme toute spécial, elle se transforme en une belle jeune fille : « A la place de la femme-multimillénaire-mais-sans-âge-parce-qu'au-dessus-de-tous-les-âges-et-de-tous-les-ans, une jeune femme à la beauté indescriptible » (Bandaman 2013 : 22). En outre, le tableau épique qui oppose en apothéose Awlimba 3 au roi Anganimo offre une pléthore de métamorphoses successives, conversations mystiques entre initiés. Chaque combattant essaie de vaincre son adversaire par sa science occulte, cherchant alternativement ce qui peut anéantir la puissance de l'autre. Lorsqu'Anganimo se transforme en une grande aiguille pour transpercer le cœur d'Awlimba 3, ce dernier se transforma

en fil de coton, entra dans le chas de l'aiguille, s'enroula autour d'elle pour l'étouffer. Anganimo (...) se transforma en papillon, Awlimba devint une toile d'araignée (...) Celui-ci se changea en morceau de bois, Awlimba se transmuta en brasier. Anganimo devint une flaque d'eau, le brasier se transforma en fumée, la flaque d'eau se changea en une grosse bouteille pour happer la fumée, Awlimba (...) devint une tornade et tenta d'emporter la bouteille. Le maître des sorciers (...) se transmua en un gros rocher, Awlimba devint de la dynamite ; le roi de l'or se dissimula dans une goutte de sueur (Bandaman 2013 : 166).

Chaque combattant joue donc la carte d'une nouvelle transformation à chaque fois que son tour est déjoué. Dans le texte, le phénomène de la métamorphose est une capacité de transmutation du personnage lui-même, mais aussi un pouvoir de transformation des autres personnages comme celui du « roi Anganimo (qui) transforma ses collaborateurs en simples momies » (Bandaman 2013 : 165). De plus, ici, la métamorphose n'est pas l'apanage des seuls personnages humains détenteurs de puissance occulte, mais bien aussi celui des créatures de l'autre monde telles que Bla Yassoua, la femme-génie qui se transforme en dragon pour souffler des jets de flammes qui détruisent les prisons et même celui des animaux comme le chien, Maître Alua qui enseigne la fidélité à Awlimba 2 : « Maître Alua se transforma en rayon de soleil, parcourut des milliers de kilomètres et arriva, une seconde plus tard à la cour royale » (Bandaman 2013 : 82).

De nombreuses créatures de mondes qui échappent à la rationalité humaine peuplent le livre. Il s'agit de femmes-génies ou de naïades, conceptrices des héros qui font sortir des bébés avec toutes leurs dents ou leurs épouses qui viennent du passé parce que seules habilitées à cheminer

avec des êtres aussi extraordinaires, des femmes-génies qui avalent les balles de l'intérieur des canons et crachent de l'eau, des créatures mythiques africaines telles que Mami-Wata, la sirène des eaux. Les créatures de l'au-delà telles que les fantômes interviennent également. A preuve, le cadavre d'Awlimba 1 qui refuse de se faire enterrer et qui « se transforme en un modeste cyclone, fit voler le cercueil bien haut dans le ciel, l'y fit disparaître » (Bandaman 2013 : 49) ou encore celui de son père qui lui apparaît en rêve sous la forme d'une ombre qui se multiplie par trois puis par quatre pour lui rappeler sa mission : celle de répandre les enseignements reçus. Le spectre de son père lui annonce également que sa future compagne, Bla Yassoua l'attend dans le passé. Comme éléments du fantastique, il y a également les pouvoirs maléfiques en l'occurrence ceux du roi Anganimo, mais aussi ceux de la confrérie des sorciers, organisatrice de la mort du premier Awlimba. Cependant, l'association de sorciers sera démasquée et ses membres préféreront se donner la mort plutôt que d'avouer leurs crimes.

Il est également à remarquer que tous les phénomènes qui suscitent l'effroi et que la raison peine à croire possibles relèvent du fantastique car « le fantastique se manifeste généralement à trois niveaux, à savoir par la terreur et ses causes, la terreur et ses effets, la terreur et sa modalisation dans le récit » (Mpala Lutebele 2012 : 12). Awlimba 3 est un géant à la naissance avec les « cheveux moitié blancs, moitié noirs, (avec) une poitrine d'homme (sur le côté droit) et une poitrine de femme (sur le côté gauche), avec deux sexes ! La femelle devant, le mâle derrière lui ! » (Bandaman 2013 : 156). Cette constitution physique est effrayante, à la limite repoussante, totalement irrationnelle. Encore plus terrifiante, est l'origine de la puissance du roi Anganimo qui, « dès sa naissance, fut découpé en mille et un morceaux par un célèbre féticheur, bouilli par ses quadruplés soeurs siamoises, transformé en serpent-boa puis en lion afin de devenir un roi glorieux, (...) et puissant » (Bandaman 2013 : 159). De la frayeur née de cette description, naît la graine fantastique.

Enfin un autre motif sur lequel s'accordent les exégètes pour le classer parmi les éléments de base de l'écriture du fantastique est l'usage de l'exagération, de « l'hyperbolisation ». Todorov soutient que « Le surnaturel peut parfois trouver sa source dans l'image figurée, en être le dernier degré. (...) On glisse alors de l'hyperbole au fantastique (...) l'exagération conduit au surnaturel » (Todorov 1970 : 82). Ce que Pierre N'Da confirme en disant que « le fantastique se traduit aussi par la démesure et l'hyperbolisation » (N'Da 2003 : 115) ainsi que Mpala-

Lutebele qui parle de « glissement de la réalité (qui) s'aperçoit également à travers une double macro-structure hyperbolique... Tout est tellement grossi que l'insolite surgit et agace » (Mpala Lutebele 2012 : 20). De façon concrète, l'hyperbolisation s'appréhende dans la démesure comparative comme lorsqu'Awlimba 2 qui lèche la plaie de la vieille femme qui teste sa foi y rencontre « des asticots grands comme des têtes d'enfants » (Bandaman 2013 : 19), « des serpents longs comme la distance de Pretoria à Washington via Paris » (Bandaman 2013 : 19-20), « des têtards cornus comme un buffle mandingue » (Bandaman 2013 : 20), « des furoncles gros comme l'Himalaya » entre autres. L'hyperbolisation apparaît également dans le gigantisme d'Awlimba 3, qui, « bien qu'assis, avait le buste trottant au-dessus des montagnes et des fromagers » (Bandaman 2013 : 160). Pour encore et toujours faire le lien avec le monde réaliste et souligner le fantasmagorique de la situation, Awlimba 3 est qualifié « d'extra-terrestre » par un messager du roi de l'or ; c'est un personnage hors-norme. De même, « le grossissement des faits ou des traits décrits est amplifié à l'excès » (N'Da 2003 : 115) dans les grossesses anormalement longues telles que celle de Njuaba qui dure vingt-et-un mois, les « puits plein d'or » (Bandaman 2013 : 23) de l'univers marin où loge la femme-génie, dans la « beauté indescriptible » (Bandaman 2013 : 22) de toutes les jeunes femmes du livre, des bébés qui naissent deux fois à la fois d'humaines et de femmes-génies avec tous les attributs qu'ils devraient en temps normal acquérir au fil du temps tels que les dents et l'usage de la parole. Même les personnages ordinaires du monde réaliste font les frais de l'hyperbolisation de la narration : « Monsieur Assiélihè possède un harem s'étendant sur des dizaines et des dizaines d'hectares et uniquement peuplés de vierges dont il se réserve la défloration » (Bandaman 2013 : 112).

Nous notons que le fantastique peut aussi surgir de situations antithétiques admises dans la surréalité. La vieille femme qui demande à être guérie de sa plaie millénaire croule sous le poids de son âge qui s'élève à des milliers d'années. Elle était « paralysée, édentée, (avec) les cheveux aussi blancs que du coton (mais elle) avait une poitrine ferme, les seins d'une jeune fille de quinze ans » (Bandaman 2013 : 19). Le récit de Bandaman valse ainsi sur le couple des contraires. Les hypostases surnaturelles d'Awlimba qui fonctionnent comme des doubles sont hermaphrodites, les femmes qui leur correspondent appartiennent au même moule, les enfants ont des comportements d'adultes s'inscrivant dans une opposition enfance/adulte : des « mâles, à peine sortis des

entrailles de leur mère, épaulaient des fusils et partaient au front défendre la patrie » (Bandaman 2013 : 141).

Ainsi, l'écriture du fantastique dans *Le-fils-de-la-femme-mâle* résulte-elle de ralliements étranges de temps et d'espaces, des métamorphoses, de la convocation d'êtres de mondes différents, des pouvoirs extraordinaires attribués aux héros, de l'exagération des motifs décrits, de la multiplication des personnalités et de l'hyperbolisation omniprésente. Toutes choses qui sortent le texte des sentiers habituels du réalisme. Cependant, aussi inexplicables, étranges et insolites que soient les faits fantastiques, ils ne sont ni gratuits, ni fortuits et véhiculent un sens plein et pleinement un sens. Quelle est donc la symbolique traduite par le fantastique dans le conte romanesque de Maurice Bandaman ?

2. SIGNIFIANCE SYMBOLIQUE DU FANTASTIQUE DANS *LE-FILS-DE-LA-FEMME-MÂLE*

La première édition du *Le-fils-de-la-femme-mâle* de l'auteur ivoirien Maurice Bandaman paraît en 1993. Or cette date s'inscrit dans une période charnière particulièrement trouble pour la Côte d'Ivoire plongée dans une tourmente politique sans précédent. Sous la pression de la rue, le pays, comme beaucoup d'autres en Afrique de l'Ouest à cette époque, s'ouvre malgré lui au multipartisme et par ricochet à une nouvelle ère politique. Le contexte historique de production de l'oeuvre a son importance car en se situant dans une approche sociocritique, on peut aisément évoquer le fait que l'écrivain est un produit social et, comme tel, il produit une littérature qui reflète la société dans laquelle il vit : « La littérature est l'expression de la société » résume Louis Bonald dans *La sociologie du texte*. L'écrivain est donc d'abord un témoin privilégié de son temps ; il met le doigt sur des problèmes qui l'interpellent en optant pour le mode d'énonciation qui lui sied. Le récit basé sur la fiction peut être entièrement réaliste, totalement fantaisiste ou à cheval sur les deux options pour dénoncer et critiquer. C'est la raison pour laquelle il est possible pour Claire Dehon d'affirmer qu'» en vérité, bon nombre de romans cachent divers messages sous la critique sociale déguisée elle-même par des mythes ou par le fantastique » (Dehon 1995 : 951). Ouvrant ainsi, les hommes de Lettres préfèrent cultiver l'art du détour et de l'insolite en utilisant une écriture hautement « symboligène » (Kobenan 2013 : 135) et « arlequinée » (Kobenan 2013 : 135) pour masquer leur message tout en donnant à le

percevoir par endroits et par à-coups lorsque le récit se déconnecte de la fantaisie et de la bizarrerie. Ce procédé qui jette le voile sur le message de l'écrivain est ainsi à proprement parler une

écriture de la dissimulation (qui) cache dans des récits extravagants, invraisemblables, les regards critiques de l'auteur sur la société. En effet, les récits grotesques des romanciers échappent d'autant plus facilement à la censure des dirigeants que l'univers fantastique dans lequel se passent les choses semble avoir peu de rapport avec la réalité vécue (N'Da 2003 : 112).

En effet, avec le gigantisme des actions et leur invraisemblance, le cadre du récit qui ne correspond à rien de connu, « l'univers mythique » (Bandaman 2013 : 9) qui est le sien, le « monde de rêves fantastiques et l'ambiance permanente de surréalité », il est difficile d'inculper l'auteur pour subversion ou de l'accuser de critiquer ouvertement le régime en place. Or, contre toute vraisemblance, le conte romanesque de Maurice Bandaman est réellement une dénonciation des abus de la société ivoirienne voire africaine. Et il en est ainsi essentiellement parce que :

Le fantastique africain subsaharien se meut essentiellement dans la douloureuse histoire de l'Afrique (la traite des esclaves noirs, la colonisation, le néo-colonialisme, les dictatures, les guerres meurtrières, la pérennisation au pouvoir, la lutte pour la démocratie) (Mpala Lutebele 2012 : 33).

A l'époque de la parution de l'oeuvre, la Côte d'Ivoire avait été gouvernée pendant plus d'un quart de siècle par le parti unique incarné par son représentant, son Excellence Félix Houphouët-Boigny, un Président dont la réputation de sage ou de dictateur, selon le point de vue où l'on se place, s'étendait au-delà des frontières ivoiriennes. De fait, Kouakou Léon Kobenan observe des similitudes frappantes entre le défunt Président ivoirien et le roi de l'or, Anganimo. Ainsi, s'interroge-t-il pensant au roi Anganimo :

A partir d'indices textuels qui affirment qu'il est un monarque richissime régissant la vie des dirigeants voisins, ne faudrait-il pas déceler sous ses traits la figure d'Houphouët-Boigny, le premier Président de la Côte d'Ivoire moderne qui avait la mainmise sur la géopolitique ouest-africaine ? Ne dit-on pas encore qu'il est doté d'une puissance occulte phénoménale comme Anganimo ? (Kobenan 2013 : 115).

Si l'on se fie à ce rapprochement, le puissant roi Anganimo incarnerait la figure dictatoriale du premier Président ivoirien dont il serait la réplique romanesque. La rumeur sociale a fait du Président ivoirien un monarque à cause de sa longévité au pouvoir et il aurait été doté de grands pouvoirs mystiques à l'image de ceux dont Anganimo use.

En outre, toute la quête des protagonistes du *fil-de-la-femme-mâle* est orientée vers l'instauration d'un nouvel ordre social fondamentalement marqué par la justice entre les hommes. C'est la raison pour laquelle la femme-génie Bla Yassoua s'évertue à détruire les prisons : « Toutes les prisons se nourrissant de sang doivent disparaître ! Il faut que désormais la justice et l'amour gouvernent le monde ! Que cessent les crimes gratuits ! Que cesse la misère ! Que cessent les guerres folles ! » (Bandaman 2013 : 143). Ainsi, « l'imagination confabulante et fantastique est-elle révélatrice de la psyché turgescence de Bandaman tourmenté par les crimes contre le peuple » (Kobenan 2013 : 135), qui rêve d'un nouveau monde après l'anéantissement d'Anganimo et donc de la disparition de la dictature et du parti unique. Les hypostases surnaturelles d'Awlimba 1 préfigurent les opposants à la dictature, ceux qui choisissent de faire barrage au dictat des dirigeants africains qui s'éternisent au pouvoir. Pour affronter un roi aussi puissant qu'Anganimo, il faut face à lui un adversaire sûr de ses assises mystiques. Ceci expliquant cela, l'adversaire d'Anganimo ne pouvait être qu'un être aussi surnaturel que le géant Awlimba 3. On remarque qu'un des noeuds de la signifiante du fantastique ici est de rendre compte des liens entre les pouvoirs mystiques des dirigeants africains avec le pouvoir politique qu'ils exercent. Étant donné que le mysticisme est du domaine de l'irrationnel et du surnaturel, seule la catégorie du fantastique est à même d'en rendre compte dans toute sa plénitude. Le fantastique côtoie ici le réalisme à la fois pour brouiller les pistes de ceux qui cherchent des voies d'interprétation du récit, mais également parce que la narration investit un champ qui lui-même échappe à la raison et au pragmatisme.

Toujours dans l'optique de masquer la substantifique moelle de son message et dans la droite ligne du fantastique, Mauricie Bandaman utilise des animaux pour dispenser des enseignements à Awlimba 2. Si pour Awlimba, les enseignements dispensés par les sept animaux chargés de faire son éducation sont des chapelets de conseils pour le bien-être du peuple, les dirigeants dans le conte romanesque les considèrent plutôt comme des tracts, destinés à détourner le bon peuple en lui faisant prendre conscience de sa situation.

Mais en même temps que chaque animal dispense une leçon de vie, il campe un type de dirigeant. On perçoit là une allusion à Georges Orwell et notamment « *Animal farm* », quand l'arène politique se transpose dans une ferme animalière avec pour principaux acteurs, des animaux choisis pour incarner tel ou tel prototype de leader politique »

(Foungbé 2015 : para 1). Ainsi, les tares et les vertus des leaders politiques sont-elles mises en scène dans la mesure où « chaque aventure instruit sur bien des tares, tel l'usage gratuit de la force, l'hypocrisie et inculque en même temps les réflexes du dirigeant modèle » (Foungbé 2015 : para 1). A cet égard, les enseignements de Maître-Akohiman-le-Coq ou l'apprentissage de l'Art de Gouverner et de Séduire sont édifiants. Maître-Akohiman-le-Coq incarne le dirigeant imbu de sa personne qui soumet son peuple et l'humilie pour le tenir à sa merci. C'est ainsi qu'il oblige une nouvelle poule venue dans la basse-cour à se laisser publiquement posséder : « Je suis votre amant à toutes ! » (Bandaman 2013 : 92) clame-t-il. En outre, Maître-Akohiman-le-Coq a une conception très réductrice du pouvoir : « Qui veut conquérir le pouvoir doit d'abord conquérir les femmes (...) (affirme-t-il car) la conquête du pouvoir et celle des femmes exigent la même méthode : la séduction » (Bandaman 2013 : 91). Le raisonnement est certes un raccourci, mais il semblerait qu'il constitue la logique de nombreux hommes politiques africains pour qui, femmes et pouvoir politique s'appréhendent de la même manière. Lorsqu'un jeune coq ignorant des règles du vieux coq se rapproche un peu trop d'une des poules, Maître-Akohiman-le-Coq lui crève les yeux, à l'image des dirigeants africains qui torturent physiquement leurs adversaires politiques qu'ils estiment venus chasser sur leurs terres. « Ton rival politique est ce qu'est ton rival en amour : tous deux souhaitent ta mort » (Bandaman 2013 : 91), enseigne-t-il alors à Awlimba 2 pour justifier son acte. Bandaman fustige par-là la force répressive et brutale. Ainsi, rejoint-il la pensée de Jean-Jacques Rousseau qui stipule que : « Le plus fort n'est jamais assez fort, s'il ne transforme sa force en droit et son obéissance en devoir » (Rousseau, Foungbé 2015 : para 1). Le contrat social doit donc être juste et équitable. Poursuivi par les malédictions de la poule « violée » en public qui lui a prédit une fin de règne déshonorante, Maître-Akohiman-le-Coq sera terrassé par le jeune coq à qui il avait crevé les yeux. Les dictateurs sont in fine toujours vaincus avec leurs armes.

Mais la leçon sociétale ne s'arrête pas à dénoncer les nouvelles dictatures rampantes. Contre toute attente, le jeune coq vainqueur, loin de prôner la justice et l'égalité, commence une nouvelle dictature : « Toutes les femmes m'appartiennent désormais et je suis, à compter de ce jour, le roi incontesté et incontestable de cette cour ! Je vous veux tous soumis, muets et sages » (Bandaman 2013 : 93). La mort du vieux coq n'aura en fin de compte rien résolu puisque son vainqueur marche

sur ses pas. Ainsi va l'Afrique : à chaque fois qu'un pouvoir est décrié, un nouvel arrivé fait miroiter une félicité prochaine au peuple qui retombe dans le leurre. La politique africaine ressemble au tonneau des Danaïdes où tout est à recommencer indéfiniment. Après la colonisation, les indépendances suscitérent de l'espoir chez les populations avant que de nouveaux dirigeants prétendent balayer l'ère du parti unique pour le renouveau du multipartisme qui s'avère parfois plus catastrophique.

CONCLUSION

Au terme de ce travail sur la catégorie littéraire du fantastique, nous pouvons affirmer que le fantastique dans ce conte romanesque est protéiforme. Il exploite à satiété l'étrange et l'insolite à travers les métamorphoses, la multiplication des personnalités, les ralliements fulgurants d'espaces, les personnages dotés de pouvoirs extraordinaires, des spectres, des créatures hors du monde terrestre, l'hyperbolisation à outrance, tout en exploitant, au passage, le fonds culturel africain. Le style aérien du fantastique a pourtant révélé à l'analyse une signification hautement engagée politiquement. Par la gravité du contenu de son message, il a servi à « dénoncer, faire prendre conscience, pousser à la révolte, responsabiliser » (Mpala Lutebele 2012 : 33) les personnages.

De façon imagée et soutenue, la surréalité a représenté la situation bien réelle de la plupart des sociétés africaines. Au-delà de sa seule société ivoirienne, l'auteur initie une critique sociétale de la plupart des pouvoirs africains, des « Etats chaotiques dont les dirigeants pervertissent les lois et abusent de leur pouvoir » (Dehon 1995 : 951). L'engagement de Maurice Bandaman milite ainsi pour « l'édification d'un monde plus juste et d'une société plus équitable (...) Ce n'est d'ailleurs pas en vain qu'il y fait un clin d'oeil aux héros de la non-violence tels Nelson Mandela dont les nombreuses années d'incarcération n'auront pas réussi à entamer l'idéal de paix, d'égalité et de non-violence » (Foungbé 2015 : para 1).

Ouvrages cités

- BANDAMAN, Maurice. 2013. *Le fils-de-la-femme-mâle*. Abidjan : Fratmat éditions.
- BEDE, Damien. 2003. « Conte et nouvelles en Afrique noire : réflexion sur deux formes narratives en prose ». En ligne. 06 novembre 2015. ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article60.
- DABLA, Séwanou. 1986. *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan.
- DEHON, Claire. 1995. Le roman en Afrique noire francophone (1989-1994). *The French review*, vol 68, 6, 947-954.
- DIANE, Véronique Assi. 2003. « Le roman en Côte d'Ivoire : Une écriture n'zassa ». En ligne. 10 novembre 2015. www.africultures.com/php/?nav=article&no=3097
- FOUNGBÉ, Félicité. 2015. « Leçons de vie sociétale et politique d'un érudit et politologue averti. » 15 mars. En ligne. 05 novembre 2015. felicite-annick-foungbe.emonsite.com/pages/critique-de.
- KOUAKOU, Léon Kobenan. 2013. « La double eschatologie de Maurice Bandaman ou la métaphorisation d'une ardente quête de justice sociale ». *Cahiers ERTA* 4, 125-138.
- KYLOUSEK, Petr. 2006. « Le fantastique dans la littérature canadienne française et québécoise ». En ligne. 15 novembre 2015. www.phil.muni.cz/wcss/home/studium-cs/Le_fantastique.doc.
- MILLET, Gilbert, Labbe, Denis. 2005. *Le fantastique*. Paris : Belin, collection « Sujets ».
- MPALA-LUTEBELE, Maurice Amuri. 2012. « Esthétique du fantastique dans le roman africain subsaharien ». *Inter-francophonies* 5, « Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes », 1-38.
- N'DA, Pierre. 2010. « Le baroque et l'esthétique post-moderne dans le roman négro-africain : le cas de Maurice Bandaman ». *En-quête* 23, Hommage au Prof. Pierre N'Da, 114-129.
- . 2003. *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 2015. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Points, collection « Points essais » [1^{ère} édition 1970].

« Des meurtres sans auteur et sans arme » : une lecture fantastique du polar africain

Adama S. Togola³⁴
Université de Montréal (Canada)

RÉSUMÉ

Cet article questionne les rapports complexes entre le fantastique et le roman policier, à travers *L'Empreinte du renard* de Moussa Konaté et *La Mort des Fétiches de Sénédougou* de Bokar N'diaye, deux romans où le surnaturel occupe une place importante. L'hypothèse est que, malgré les discours scientifiques et pédagogiques des différents détectives, ces polars ne parviennent pas à tourner le dos au surnaturel. Il y surgit au moment de la description des savoirs et pratiques culturelles et religieuses des peuples représentés. Après avoir passé en revue certaines lectures critiques qui s'attachent à mettre en évidence les relations entre le fantastique et le roman policier, l'article analyse les modalités de configuration des phénomènes magiques, étranges et surnaturels dans ces deux romans.

INTRODUCTION

Pour bon nombre d'auteurs et de critiques, la littérature romanesque se divise en deux grands secteurs : d'une part, la littérature « légitime » et, d'autre part, une vaste nébuleuse où le roman policier occupe, avec le fantastique, le merveilleux, la science-fiction, une catégorie à part : celle des genres spéculaires, catégorie esthétique aux frontières floues. Tzvetan Todorov, par exemple, dans sa *Typologie du roman policier*, établit une distinction entre la « haute » littérature où il

³⁴ Adama Togola est doctorant à l'Université de Montréal. Sa thèse porte sur le polar d'Afrique francophone.

existe une contradiction dialectique entre l'œuvre et son genre, et la littérature de masse dont le chef-d'œuvre « est précisément celui qui s'inscrit le mieux dans son genre » (1971 : 56). Cette généralisation revêt un caractère réducteur qui repose souvent sur des préjugés, lesquels reprochent à la paralittérature de présenter une histoire selon une chronologie simple avec des personnages typés, en traçant les lignes de démarcation entre le Bien et le Mal. Mais existe-t-il des rapports entre le roman policier et le fantastique ?

C'est à cette question que nous tenterons de répondre, tant sur le plan théorique que sur le plan pratique à travers *L'Empreinte du renard* (Fayard, 2006) de Moussa Konaté et *La Mort des Fétiches de Sénédougou* (Présence africaine, 1999) de Bokar N'diaye, en partant de l'idée de base que l'écriture policière africaine est singulière dans la mesure où elle confronte incessamment l'irrationnel au rationnel, le connu à l'inconnu, l'étrange au familier. C'est-à-dire que, malgré les discours scientifiques et pédagogiques des différents détectives, le polar africain ne parvient pas à tourner le dos au surnaturel, à l'irrationnel. Il y surgit au moment de la description des savoirs et pratiques culturelles et religieuses des peuples représentés. Son écriture est résolument « tournée vers le surnaturel, la sorcellerie et le fantastique » (Mbondobari, 2012 : 83) et joue constamment sur l'ambiguïté entre le plausible et l'in vraisemblable, l'explicable et l'inexplicable, l'admissible et l'inadmissible. Cette hésitation déstabilise le lecteur qui n'arrive pas à cerner les contours du monde dit réel. Puisque les crimes sur lesquels enquêtent les policiers et les privés apparaissent souvent comme « sans auteur et sans arme », le surnaturel se lit comme le vecteur de la saisie d'un réel problématique et pathétique, qui met à rude épreuve le savoir rationnel de la police.

Ce surnaturel, qui articule, dans les séquences narratives des romans, des niveaux de perception et d'intellection traditionnellement séparés (le présent et l'absent, le naturel et le surnaturel, le réel et l'imaginaire), permet de dire le réel obscur et étrange. La logique cartésienne est confrontée au surnaturel : les lois physiques sont en permanence remises en cause par des phénomènes effrayants et étranges qui bouleversent l'ordre naturel des choses. Françoise Cévaër, dans son article « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », montre comment les pratiques occultes « s'allient pour entraîner [le lecteur] dans un univers troublant, apparemment incompréhensible, où le policier devra mener l'enquête » (2009 : 78). Le constat qu'elle dégage à la lecture de *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau et *Les*

Cloches de la Brésilienne de Gary Victor est aussi, presque, valable pour l'ensemble de la littérature policière des pays du Sud :

Le roman policier du Sud plante ses intrigues au cœur des sociétés et des communautés africaines et antillaises, là où la tradition et le quotidien se trouvent chargés du surnaturel et de pratiques occultes. On ne s'étonnera donc pas du fait que, dans le roman policier postcolonial, l'Irrationnel paraisse presque invariablement présent, contaminant tous les composants du récit (*Ibid.*, 48).

C'est dans le même sillage que l'ouvrage collectif *Life is a Thriller : Investigating African Crime Fiction*, (Anja Oed et Christine Matzke : 2012), issu du colloque international organisé par l'Université de Mayence du 9 au 12 janvier 2008, sur le roman policier africain, se propose d'examiner la place et les fonctions de la magie et les rapports entre l'écriture policière et le fantastique dans les romans africains de langue française, anglaise et portugaise. Dans ces différentes productions, le décor représenté est à la fois un décor rural et citadin où les traditions ancestrales occupent toujours une place considérable. Les genres oraux (contes, légendes, mythes, etc.) sont pleinement intégrés au processus narratif et semblent, de ce fait, constituer le fondement même de l'écriture policière.

Cependant, il faut souligner que, quel que soit le point de vue adopté, l'examen des rapports entre le fantastique et la fiction criminelle condamne le lecteur à un double inconfort : d'abord parce que les frontières génériques entre ces genres paralittéraires sont floues, ensuite les rapports possibles entre le fantastique et le roman policier, qui sont des rapports de textes entre eux, et les rapports des textes avec les discours externes (discours de la critique universitaire, journalistique, etc.), sont éminemment complexes. Comme la fiction criminelle dont la définition est, assurément, problématique, à cause de la démultiplication du genre en formules variées (roman à énigme, roman noir, roman à suspense) qui a fait que le roman policier a cessé depuis longtemps d'être unitaire ou homogène (Dubois, 1992 : 53), le fantastique est un concept labile, controversé et vague, un « territoire brumeux, crépusculaire, aux reliefs dangereux, aux frontières incertaines » (Viegnes, 2006 : 13) dont la signification varie sensiblement selon les époques et les aires culturelles. Le comprendre, c'est sans doute porter une attention particulière à la structure et à l'évolution des œuvres fantastiques. Les critiques lui attribuent des significations flottantes qui parviennent difficilement à délimiter ses frontières avec le merveilleux, le magique, le surnaturel, la science-fiction et le roman policier. Espace de

l'incertain, de l'ambiguïté et de lieux multiples, le fantastique semble traduire le passage difficile d'un monde surnaturel à un monde rationnel. Mais avant d'analyser les modalités de configuration des phénomènes magiques, étranges et surnaturels dans les polars de Konaté et de N'diaye, on procédera à un passage en revue des lectures critiques qui s'attachent à mettre en évidence les relations entre le fantastique et le roman policier.

LES RELATIONS ENTRE LE FANTASTIQUE ET LE ROMAN POLICIER

Dans la perception générale de la critique, le roman policier entretient avec le genre fantastique des rapports étroits. Comme le note Thomas Narcejac

[Le] fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier. Car, dès qu'on veut égarer le lecteur, dans un genre qui repose entièrement sur l'explication, on a tendance à embrouiller l'explication, à la rendre inextricable, et à introduire dans le récit quelque chose qui la dépasse. À vouloir trop expliquer, on côtoie l'irrationnel. Le fantastique apparaît non seulement quand on ne peut pleinement rendre compte du fait, mais encore quand on essaie de le justifier, coûte que coûte. Un excès d'explication, à ce point de vue, produit le même effet qu'un défaut d'explication (1975 : 21).

Marc Lits, qui ouvre son chapitre consacré aux rapports entre la fiction criminelle et le fantastique par cette affirmation de Thomas Narcejac, fait également observer que « les deux genres sont en effet liés par de nombreuses affinités, tant thématiques que structurelles. Dans les deux cas, le héros, et avec lui le lecteur, est confronté à une situation de déséquilibre, de désordre. Un événement anormal a rompu le déroulement ordinaire de l'existence » (1993 :129). Jean Fabre, tout en soulignant que le fantastique et le roman policier reposent sur un « même code du vraisemblable générique : la solution la plus invraisemblable au départ sera toujours la bonne » (1992 : 160), rejoint partiellement les positions de Narcejac et de Lits, sauf qu'à la différence de ces derniers, il met essentiellement l'accent sur la dimension problématique du « vraisemblable » dans les deux genres. Il montre, par exemple, que contrairement au héros fantastique, l'enquêteur du roman policier ne pose pas l'irrationnel comme hypothèse de départ. Son raisonnement suit, en effet, une double temporalité : celle qui met l'accent sur le premier surnaturel dans l'épistémè occidentale : le

merveilleux chrétien (ensemble des croyances portées par le discours religieux, le miracle de Jésus, ses pouvoirs à redonner la vue aux aveugles, etc.) et, celle qui rappelle que la réception du fantastique, du surnaturel est souvent idéologique.

Genres heuristiques et gnoséologiques, la fiction criminelle et le fantastique apparaissent comme des productions ludiques qui émerveillent et enchantent le lecteur. Leur parenté réside moins dans la monstration de l'inexplicable que dans le recours aux forces surnaturelles. Car, comme le souligne Romain Brian, « l'utilisation d'un magicien comme personnage principal d'un récit policier, ou le monde de la magie comme cadre d'un récit, serait une manière de créer un lien entre le policier et le fantastique et d'enrichir le récit » (Brian, 2003 : 25). Et si le fantastique peut être interprété comme une incapacité de la raison à comprendre et expliquer les choses étranges qui se présentent à l'esprit, ce que dit Brian du roman policier est aussi valable pour le fantastique : « [...] d'autres événements parfois plus étranges encore se produisent dans le monde du crime impossible, un monde à la fois *lisible* et *scriptible*, un monde sans limites, monde d'apparences, de magie et de manipulation, de tromperie et de détection » (2003 : 6).

De ces lectures critiques, on peut dégager deux remarques importantes : premièrement, le fantastique entretient une longue histoire avec la « grande » littérature, qui, à travers les époques, s'est considérablement nourrie des récits occultes, dans lesquels interviennent le surnaturel et l'étrange. Deuxièmement, le genre fantastique naît et se développe au moment où les sociétés occidentales connaissent une révolution économique, politique, culturelle et philosophique, qui se traduit par l'inversion de la vieille hiérarchie entre la verticalité et l'horizontalité, rigoureusement analysée par Jean Fabre. L'épistémologie nouvelle qui, privilégie à partir de Descartes, de Locke et de Kant un savoir ambitieux, « voit, outre ses propres contradictions internes, lui résister les éléments verticaux, mythiques, magiques, symboliques, religieux, poétiques » (Fabre, 1993 : 111).

Ainsi, face à ce changement épistémique radical, trois grandes voies s'ouvrent, selon Fabre, à la littérature : d'abord, le bon vieux merveilleux vertical magique, plein, sans problématique, ensuite, la réduction rationnelle après Ann Radcliffe, enfin, le fantastique, qui privilégie une mise en scène fidèle et cathartique de la schizophrénie (*Ibid.*, 111-112). Ce mécanisme développe, selon une formule assez particulière, la résurgence des spectres et apparitions surnaturelles et

démoniaques à la fin du XVIII^e siècle. Denis Mellier a bien vu cette fin angoissante et effrayante du siècle des Lumières lorsqu'il précise que l'irrationnel trouve une expression esthétique singulière et développe chez ses lecteurs « un goût pour des apparitions horrifiantes et des mises en scènes paroxystiques » (2000 : 18-19). Cet irrationnel, contrairement à la thèse défendue par des chercheurs anglo-saxons comme Howard Philip Lovecraft, et Peter Penzoldt qui soutiennent que le fantastique avec ses avatars (mythes, légendes et contes merveilleux), recycent, au moyen de nouveaux procédés, les vieilles histoires d'honneur du roman gothique, émerge, selon Mellier, en réaction au règne de la raison, qui était alors érigée en idéal philosophique.

Cependant, ces discours et détours théoriques ne doivent pas conduire à reléguer au second plan les caractéristiques propres à chacun de ces récits. L'on remarquera, sans doute, que les rapports affinitaires largement soulignés par la critique sont plus complexes. Les difficultés surgissent lorsqu'il s'agit de définir le roman policier et le fantastique. Car contrairement au roman policier, où la victoire finale du héros est « la victoire incontestée de *la ratio*, une fin sans tragique, mais teintée de cette sentimentalité qui est l'un des constituants esthétiques du kitsch » (Kracauer, 1971 :173), le récit fantastique montre un héros accablé, qui considère son aventure comme problématique, et oppose drastiquement des théories où rationalité, irrationalité, surnaturalité et étrangeté forment un ensemble complexe. Les forces supranaturelles sont confrontées aux enquêteurs, non pas « pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l'époque » (Bessière, 1974 : 14). C'est dire que la fiction fantastique met en place un univers singulier, un monde parallèle où s'affrontent incessamment les croyances, les images, la logique et les contradictions. On sait depuis longtemps que les définitions classiques du fantastique, qui s'articulent autour des oppositions : corporel/ spirituel, horreur/angoisse, émotion/cognition, littéarité /narrativité, rationnel/ irrationnel, confrontent l'imaginaire au réel, le naturel au surnaturel, le théique au non-thétique et étudient les mécanismes à partir desquels les forces surnaturelles agissent sur les réalités sociales. Ces oppositions appréhendent également le fantastique comme un récit contredisant le réel, et qui s'inscrit contre les lois et les valeurs défendues par la raison. Selon Irène Bessière, le fantastique ne résulte pas seulement de

l'hésitation entre deux mondes (naturel et surnaturel), mais de leur opposition et contradiction dans le texte, et donc de leur récusation implicite ; il « provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres » (Bessière, 1974 : 10).

Dans le récit fantastique, le héros, qui se trouve dans une situation d'instabilité constante, est souvent remplacé par une sorte d'alter égo du narrateur, qui se présente comme le témoin des événements mystérieux. Lieu de la non-solution, de l'incertain, le fantastique, qui repose sur une rhétorique particulière (allusions, suggestions, etc.) se présente comme une contestation du rationalisme totalitaire et de l'idéal philosophique des Lumières. Il propose un univers incohérent, déstructuré et incommensurable. Et le plus surprenant dans un récit fantastique réside moins dans une indifférence progressive face au désordre que dans une fin qui laisse le lecteur dans l'inquiétude.

Ainsi, pour mieux saisir la différence fondamentale entre le fantastique et le roman policier, on ne peut que, dans un premier temps, convoquer les travaux de Jacques Finné dont plusieurs remarques résument clairement les divergences structurelles. Selon une poétique qui célèbre la victoire de la raison, le roman policier (à énigme classique) propose une fin rassurante, où l'ordre est établi, tandis que « le fantastique termine le sien sur une conviction plus troublante : seul l'irrationnel peut expliquer les faits de mystère. Deux mêmes démarches, donc, mais avec deux explications toutes différentes. L'une rassure, l'autre impose son injure au bon sens » (1980 : 62). Cette non-résolution de l'énigme permet également de comprendre les destins des héros dans les deux genres. Dans « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », Brian arrive à la même conclusion que Finné quand il souligne que

cela constitue l'une des nombreuses lignes de démarcation qui existent entre le fantastique et le policier. Une autre frontière assez répandue chez les critiques, consiste à affirmer que la fin des récits policiers doit être définitive, la rationalité et l'ordre, troublés par le crime, étant restaurés, tandis qu'une explication complète ne doit être proposée à la fin des récits fantastiques. En d'autres termes, on pourrait dire que le fantastique doit être un jeu herméneutique sans réponses (ou ne puisse choisir et être sûr), tandis que les récits policiers sont un jeu herméneutique avec réponses nécessaires (2003 : 26).

En effet, depuis Régis Messac, une définition « rationnelle » du roman policier comme un récit « consacré avant tout à la découverte

méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux » (2011 : 31) rend difficile le rapprochement entre le roman policier et le fantastique. Cette définition assez sommaire de Messac est parfois reprise, remaniée par certains auteurs et critiques (Narcejac, Jacques Sadoul, etc.) qui mettent de l'avant la démarche rationnelle comme foyer d'intelligibilité du roman policier. Réconfortant la thèse défendue par les auteurs du *London Detection Club*, certains auteurs- théoriciens (S.S. Van Dine, Austin Freeman etc.) conseillent, par exemple, de ne pas « introduire dans le récit ces détails saisissants, étranges ou significatifs qu'on laisse ensuite sans explication et qui ne sont propres qu'à embrouiller le lecteur » (Caillois, 1974 : 183).

Nous pouvons également, à la suite de cette lecture oppositionnelle, noter la rigidité générique du policier (classique) et du fantastique, rigidité qui se trouve malmenée par l'irruption des phénomènes étranges et surnaturels. Dans l'un ou dans l'autre, nous observons une tentative de restauration de l'ordre perturbé et un combat permanent contre les forces du Mal.

Ainsi, dans le polar africain, cette opposition se manifeste sous la forme des rapports conflictuels, c'est-à-dire une confrontation des différentes méthodes et une remise en question du point de vue cartésien par les apparitions étranges et surnaturelles. Des éléments inexplicables et magiques interviennent et provoquent l'hésitation caractéristique du fantastique entre une explication rationnelle et surnaturelle du phénomène déroutant. Alexie Tcheuyap, dans son étude sur *L'Empreinte du renard*, montre comment « la configuration magique du monde dogon rend impossible toute intelligence essentiellement rationnelle du crime ou de l'enquête qui doit l'élucider en ce que le monde invisible se caractérise précisément par l'absence de traces, de preuves, véritables pièces à conviction pour les récits de détection classiques » (2014 : 160-161). Le but des différentes menaces et apparitions surnaturelles qui traversent ce roman de Konaté, est de perturber, voire d'empêcher l'enquête policière, laquelle va à l'encontre des fondements de la société dogon. Katja Meintel, dans un article, « Le sorcier enquêteur : le roman policier et la magie en Afrique francophone », analyse également les différentes fonctions que joue la magie dans les fictions policières africaines. Dans ces œuvres, la magie fournit non seulement des « ressorts exotiques » aux récits, mais produit aussi des « effets d'horreur » ; donne « de la couleur locale et un effet de

réel » ; « oppose l'enquête rationaliste à une vision du monde magique » et « dirige l'attente des lecteurs » (2013 : 201). Mais, malgré ces phénomènes anormaux, l'on observe que les enquêteurs du polar africain finissent toujours par trouver une explication (rationnelle) aux crimes. Ce qui signifie que les romans qui nous occupent, ne franchissent pas les frontières entre les deux genres, mais utilisent les « invariants du fantastique », d'où la pertinence des notions de l'irrationnel et du surnaturel dans la définition du fantastique.

SURNATUREL ET ENQUÊTE POLICIÈRE CHEZ MOUSSA KONATÉ

Dans les romans de Moussa Keita, le lecteur est plongé dans un univers peuplé de fantômes, de phénomènes étranges et apparitions surnaturelles qui déstabilisent les enquêteurs. Cet univers serait celui, selon une première strate d'interprétation, des actions néfastes et magiques des gardiens et détenteurs du savoir ancestral. Pourtant, à y regarder de près, l'on remarque que l'enquête policière, menée par le commissaire Habib Kéita, permet de saisir en retour les récits mythiques racontés par les griots. En effet, les personnages du roman évoluent dans un monde à l'envers qu'ils participent eux-mêmes à construire. Dans cet univers décadent, les repères traditionnellement rattachés au savoir ancestral sont mis à rude épreuve par les recherches modernes pratiquées par les enquêteurs. Et lorsque ces repères subsistent, ils sont pervertis par les velléités individualistes de certains jeunes emportés par le vent de la modernité. L'exemple de la construction d'un complexe hôtelier au centre du vaste champ légué par l'ancêtre fondateur dogon, est, de ce point de vue, révélateur.

Les enquêteurs qui sont confrontés à un conflit irréductible, mènent une lutte acharnée contre la pensée qui admet le surnaturel, et tentent à travers les critiques de la pensée unique, de sonner le glas des pratiques séculaires qui constituent à leurs yeux un frein au développement des sociétés dans lesquelles se déroulent les enquêtes. À travers les échanges entre le commissaire Habib Keita et le jeune inspecteur Sosso Diarra, l'on constate que les deux modes de pensées (magique vs rationnelle) sont antithétiques et constituent une entrave au fonctionnement de l'enquête, laquelle, reposant sur des prémisses empiriques et rationnelles (collection de preuves matérielles), est confrontée aux pratiques surnaturelles des Dogons.

Le lecteur est confronté à un aller-retour incessant entre le texte sur le crime et les mythes cosmogoniques et étimologiques. Les univers représentés sont sujets à une double juridiction : la juridiction moderne représentée par le commissaire Habib et la juridiction traditionnelle représentée par les gardiens des valeurs traditionnelles. Plusieurs intrigues et scènes marginales apparaissent comme des moments où s'exhibent les cultures maliennes. De ses fictions policières, se dégage une anthropologie actionnelle qui met l'accent sur les pensées, les actions et les réactions des personnages, qui vivent dans un environnement culturel bien circonscrit. L'univers romanesque de Konaté est, en réalité, saturé de signes, aussi bien pour le détective que pour le lecteur. Ces signes, ce sont des empreintes, des traces que le devin traduit en langage ordinaire. De traces des pas des renards, il lira le destin des individus, expliquera qu'un malheur s'abattra bientôt sur une famille dont les enfants ont transgressé les règles prescrites par les ancêtres.

Dans *L'Empreinte du renard*³⁵, le cadre référentiel est bien défini : l'action se situe au pays dogon, au centre du Mali. Le commissaire Habib Keita est un policier de la brigade de Bamako dont l'enquête convoque les savoirs dogons. Le récit mythique de la cosmogonie dogon est évoqué par fragments à travers les différentes discussions avec les sages du village qui sont les dépositaires du savoir dogon. Mais, en même temps, il tourne en dérision ces mêmes vieillards qui ont la charge de le transmettre à la génération future. Le discours rationnel du roman policier met en cause, dans un premier temps, la légitimité du récit mythique, sa pertinence dans la résolution de l'énigme sur laquelle enquêtent Habib et son assistant Sosso. Les explications que donnent les sages du village sur les différents meurtres sont considérées par le commissaire Habib Keita comme des constructions fantaisistes dont le but est de brouiller les pistes. Il ne comprend pas pourquoi « ces gens-là ont pu condamner leurs propres enfants à la mort ? » (*EN*, 251). Mais en prenant en compte le contexte particulier dans lequel se déroule l'enquête, il finit par reconnaître qu'ils « vivent dans deux univers différents » (*EN*, 251).

Le discours rationnel du commissaire Habib ne présente pas le discours magico-religieux comme une suite d'actions dénuées de cohérence logique, mais tente de le détacher de la pensée irrationnelle

³⁵ Désormais abrégé en *EN*, suivi du numéro de la page.

qui lui donne sens (Garnier, 1999 : 39). À la différence d'un détective du roman policier classique, qui se base sur un raisonnement hypothético-déductif rigoureux pour élucider les mystères, l'enquêteur, malgré son discours rationnel, se rend compte à la fin de son périple au pays dogon que la logique cartésienne a montré ses limites dans cet environnement singulier.

Étranger au pays dogon, le commissaire Habib, qui arrive en parfait rationaliste, apprend l'histoire de la disparition étrange des jeunes dogons. Par ses qualités de cognoscibilité de la pratique indicielle, il apparaît parfois supérieur aux personnages qui l'entourent, et adopte une attitude ironique à l'égard des pratiques occultes des Dogons. Son discours ironique, qui résulte de la dichotomie de ces deux visions du monde (rationnel *vs* irrationnel), permet de comprendre la place centrale qui est attribuée au chef spirituel de Pigui. Brillant policier, Habib porte un regard condescendant sur la vision du monde des Dogons, la taxe de ridicule et de rétrograde. À ses yeux, il constitue un frein au progrès. L'univers à partir duquel il parle et se définit, est également la source de ses connaissances, de ses pensées et de ses jugements péremptoires sur le mystère dogon :

J'ai été façonné à l'école occidentale, qui m'a appris la rationalité, le cartésianisme. Tout ce qui sortait de ce mode de penser n'était pas digne d'intérêt. Or, ceux à quoi nous avons affaire ici n'appartiennent pas à notre univers et nous n'osons pas nous avouer que nous les tenons, du point de vue de la pensée, pour des primitifs (EN, 143).

Habib est un paragon du rationalisme. À la notion du fantastique, il préfère celle de l'irrationnel. Tout se passe comme si, à travers ses critiques de l'irrationnel, le commissaire Habib voulait montrer au lecteur les contradictions du monde dogon. Celui-ci est, d'une certaine manière, obligé d'épouser son point de vue sur les événements. Au lieu de devenir un observateur impartial de la société dogon, il s'en moque. Par l'ironie qui porte le plus souvent sur les croyances superstitieuses et étranges des paysans de Pigui et qui témoigne son rationalisme, il maintient également la plus grande distance possible par rapport à cette société rurale.

La confrontation de ses méthodes rationnelles, ses théories exogènes avec les pratiques occultes compliquent davantage son enquête dans la mesure où « il n'y a rien de rationnel ni dans la façon dont les événements sont relatés ni dans les faits mêmes » (EN, 76). S'il se sent, depuis son arrivée, en parfaite harmonie avec cet univers (parce qu'il y a rencontré son ami d'enfance, le policier Diarra, à Mopti), il a fini par

comprendre, à la suite de certains événements mystérieux, qu'il a « affaire à des gens différents de lui » (EN, 124). D'abord, les circonstances des meurtres lui paraissent inexplicables : les différents événements étranges, notamment les apparitions surnaturelles auxquelles ils sont constamment confrontés, consolident ses appréhensions et justifient en quelque sorte sa méfiance des villageois de Piguï. Son assistant Sosso, dont la connaissance du monde dogon se limite paradoxalement à sa situation géographique est, non seulement attaqué dans son sommeil par des énormes serpents, mais aussi effrayé par des fantômes et esprits qui dansent devant lui :

Dans la lumière éclatante de la lune, une chose rouge écarlate et sans fin se tenait immobile et le regardait. À mesure que le temps passait, ses yeux brillaient de plus en plus, devenaient de plus en plus rouges. Un homme ? Une bête ? Comment savoir ? En tout cas, l'apparition regardait Sosso. Celui-ci, apparemment hypnotisé, avait l'impression que la chose en face l'attirait lentement, irrésistiblement. Et elle se mit à se balancer, la chose, de droite à gauche, de gauche à droite, comme si elle dansait. Sosso crut entendre en sourdine une musique de tams-tams, syncopé, qui allait s'amplifiant. Et l'être de l'autre côté de la fenêtre, s'animait à mesure que croissait le rythme de la musique (EN, 189-190).

Ces différents événements consolident les appréhensions du commissaire Habib et justifient l'échec de ses tentatives menées auprès des gardiens du savoir dogon. S'il refusait au départ l'origine surnaturelle des différents crimes, il finit par reconnaître qu'un rationalisme pur et dur n'est pas toujours raisonnable dans certaines situations. Car, juger des « meurtres sans arme et sans auteur » selon les critères rationnels et des théories exogènes est une façon inappropriée de procéder à l'élucidation du mystère dogon. L'inspecteur Diarra, qui connaît bien le milieu, lui propose de changer de méthode :

Plus précisément, je veux dire que ces gens-là vivent dans un monde avec des règles propres, qui ne cadrent pas avec les nôtres [...] c'est difficile à expliquer. Si je vous dis d'utiliser des méthodes non rationnelles, vous connaissant, je sais que vous allez me prendre pour un fou. L'avantage que j'ai sur vous, c'est que je suis né ici. Moi, j'aurai procédé autrement (EN, 77).

Il s'agit donc, comme le recommande l'inspecteur Diarra, de se faire mentalement et socialement dogon pour pouvoir comprendre le monde dogon, ce qui permettra au commissaire Habib de voir la cohérence interne de l'univers dans lequel se sont produits les meurtres. Toutefois, les policiers et les gardiens des valeurs ancestrales dogons ne donnent pas la même signification aux événements qui ont endeuillé le village de

Pigui. Si pour le commissaire Habib, ce sont des meurtres, les vieillards, qui sont les commanditaires de ces crimes, renvoient à l'ancêtre fondateur, Emma, la responsabilité de ces différentes disparitions étranges. Les serpents qui attaquent le jeune inspecteur dans son sommeil sont le signe de la colère d'Emma, le dieu tutélaire.

En réalité, dans ce monde dominé et hanté par l'étrange et le surnaturel, la démarche rationnelle du commissaire Habib montre ses limites, dans la mesure où l'irrationnel envahit la structure romanesque et empêche la progression de l'enquête policière. Une cérémonie nocturne, organisée par les sages de la société secrète, donne cours à un étrange défilé où les masques mystérieux effraient les jeunes et les femmes. Tout au long de l'enquête, l'on observe que les croyances populaires traversent les constructions syntaxiques du roman et apparaissent sous forme de métaphores orales, d'images culturelles et de proverbes. Comme *L'Empreinte du renard*, qui convoque les savoirs et les pratiques traditionnelles dogons, *La Mort des fétiches de SénéDougou*³⁶ de Bokar N'diaye expose l'imaginaire social bambara. Comme Habib et les sages de la société secrète dogon, le commandant Pierre Cavasson est confronté au mutisme et aux pratiques magiques des populations de SénéDougou.

DE LA MAGIE À LA CONVERSION RELIGIEUSE

Dans le roman de Bokar N'diaye, il n'y a pas une seule enquête, mais deux enquêtes : celle que mène le commandant de cercle Pierre Cavasson sur le triple meurtre qui a ébranlé le village de SénéDougou, et celle menée par le médecin Bertoga, qui écrit la première monographie sur les us et coutumes du cercle ; ce qui a donc pour conséquence immédiate de reléguer au second plan l'enquête policière au détriment de la recherche ethnographique. Au discours rationnel du commandant Pierre Cavasson, les sages de la société secrète opposent le merveilleux et le surnaturel. En effet, l'action du roman se situe, à l'époque coloniale, dans un petit village bambara dont « la plupart des habitants sont animistes et attachés à leurs traditions ancestrales qui, pour l'essentiel, sont constituées par une sorte de code moral dont les éléments primordiaux sont fondés sur l'honneur, l'honnêteté, le respect de la parole donnée, le respect de ce que nous pourrions appeler "*l'omerta*",

³⁶ Désormais abrégé en *MFS*, suivi du numéro de la page.

c'est-à-dire la loi du silence » (*MFS*, 37-38). Bougary Traoré, Diongolo Samaké et Dianguiné Togola, les maris de Niéba meurent tous dans des circonstances mystérieuses. La société secrète, dirigée par Niamakoro Diarra, le bolitigui, ce savant et « grand maître du bois sacré qui ne se trompait jamais dans ses prédictions » (*MFS*, 17) condamne à l'unanimité Niéba et la déclare possédée d'un mari-djinn jaloux. Ainsi, cette condamnation, qui a été consolidée par la loi du silence ancestrale, a été dénoncée et rejetée par le commandant de cercle Cavasson dont l'arrivée à Séné Dougou bouscule l'ordre des choses. Ce n'est pourtant pas dans la mort étrange des maris de Niéba que réside l'importance du roman de N'diaye, mais plutôt les tournures et les caractéristiques particulières de l'enquête policière menée par le commandant Cavasson.

Aidé de ses assistants, du médecin du cercle et des interprètes indigènes, le commandant confronte les différents personnages dont les témoignages relèvent les valeurs fondamentales sur lesquelles est fondée la société bambara de Séné Dougou. Contrairement au roman de Moussa Konaté, l'irrationnel dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou* surgit sous forme de pratiques et d'actions étranges. Parfois, le récit de l'enquête sur les meurtres est coupé par des séquences de l'histoire bambara, où le docteur Bertoga, explique à ses camarades les valeurs auxquelles les habitants sont profondément attachés. De la description des cérémonies initiatiques aux pouvoirs maléfiques de bolitigui, le narrateur, pour mieux situer les attitudes étranges des habitants de Séné Dougou, rappelle l'histoire des rois bambara :

Des rois bambara se sont naguère suicidés parce qu'ils refusaient d'être esclaves des Blancs. Ce fut entre autres le cas de *Onéssébougou Bandiougou* Diarra, qui s'est fait sauter dans son vestibule avec certains de ses compagnons fidèles plutôt que d'être pris vivants par vos troupes qui avaient détruit les remparts de leur ville avec leurs canons, après trois jours de résistance. Il aurait déclaré en la circonstance qu'il préférerait la mort à la honte. Ce fut également le cas de *Koumi Diossé*, roi du Bélé Dougou, qui avait choisi à son tour de se suicider plutôt de subir l'humiliation de sa défaite devant l'armée française (*MFS*, 230-231).

Les savoirs culturels fondent les réseaux thématiques du roman : les péripéties sociales de bolitigui et des autres sages de la société mystique de Séné Dougou charrient les pratiques et croyances populaires qui jalonnent l'enquête policière menée par Cavasson. D'ailleurs, la description des sacrifices mystérieux du bolitigui occupent également une place considérable dans le roman. Tout commence par la critique et

la cérémonie au cours de laquelle la femme est possédée par un être invisible et de la justice traditionnelle :

Si vous [le bolitigui et les autres sages] couvrez les coupables qui ont commis des assassinats en vertu de vos us et coutumes, nous, nous ne saurions leur épargner des sanctions prévues par la loi. Nous devons punir en pareilles circonstances les coupables conformément à la législation en vigueur dans ce pays. Mais nous ne le faisons qu'après avoir en main des preuves des faits répréhensibles commis. Nous ne condamnerons jamais quelqu'un sur de simples présomptions. Nous ne le faisons que si les faits sont incontestables, s'ils sont patents. C'est pourquoi je suis venu avec le docteur pour procéder aux autopsies qui prouveront si les défunts ont été tués par empoisonnement ou non (*MFS*, 70).

Le bolitigui, la figure du savoir traditionnel, s'oppose farouchement, à travers ses menaces et ses pratiques magiques, dans un premier temps, aux autopsies réclamées par le commandant Cavasson. Ainsi, la nuit précédant les autopsies, un « orage d'une violence fantastique s'était abattu sur le village. Ce fut une de ces tornades qui se caractérisent par des éclairs furibonds et les fracas cyclopéens du tonnerre dont les roulements se prolongent jusqu'à la décharge suivante qui les accompagne » (*MFS*, 79).

Ces événements étranges se multiplient dans le roman et vont jusqu'à déstabiliser Niéba, qui se trouve pourtant dans un endroit (prison) placé sous l'autorité du commandant Cavasson. Ce dernier rappelle, par exemple, que malgré les assurances qu'il lui a données, Niéba « gardera toujours au fond de son cœur un peu de frayeur résultant du fait qu'elle a été élevée dans une atmosphère où la peur du surnaturel constitue l'un des éléments essentiels de la vie » (*MFS*, 209). Menacée à maintes reprises par le savant-féticheur, elle est souvent confrontée aux apparitions surnaturelles. Ses nuits sont hantées des « monstres que crachaient les *Boli* de son village, plus affreux et plus effrayants que jamais » (*MFS*, 114) ; elle voit constamment « en songe le sorcier, le visage couvert d'un masque grimaçant et habillé d'antrinope rouge, agiter sans mot dire, un doigt menaçant dans sa direction. Elle se réveillait alors en sursaut, haletante, oppressée et couverte de sueurs froides » (*MFS*, 114).

Comme *L'Empreinte du renard* de Konaté, *La Mort des fétiches*, plonge le lecteur au cœur du réel traditionnel bambara, où les notions comme coïncidence, hasard et erreur semblent inexistantes. Le crime du bolitigui éloigne non seulement Niéba de son Séné Dougou natal, mais lui permet aussi de découvrir une autre religion. C'est ainsi que, déçue,

Niéba tourne le dos au savoir traditionnel, incarné par le maléfique bolitigui, et embrasse, sous les applaudissements de Barry, ce jeune musulman et chef cuisinier chez le commandant Pierre Cavasson, la religion musulmane. Elle vilipende le savoir mystique dont est investi le bolitigui de SénéDougou :

Je ne veux pas dénigrer tous les fétiches et tous les féticheurs par respect pour nos ancêtres, qui les ont respectés. Je ne dis que les fétiches, grâce au soutien de *Cheitane* (Satan), n'ont pas de pouvoirs occultes. Je ne les condamne pas tous. Il y en a qui sont efficaces. Je ne le nie pas. Il s'agit de ceux qui sont bons. Or les tiens sont mauvais et ne font que du mal. Grâce à eux, tu terrorises les habitants de SénéDougou en faisant du mal à certains d'entre eux parfois gratuitement. Pour maintenir ton ascendant sur eux (*MFS*, 182-183).

Ici, le roman organise un nouveau lieu de savoir où les différents personnages s'affrontent. Niéba fait la critique d'un savoir détourné de son rôle principal, dans une société où les valeurs unificatrices sont renversées et perverties par certains hommes cupides :

Ne me mets surtout pas en conflit avec les autres féticheurs que je respecte et que je respecterai toujours car il se trouve parmi eux de braves gens dont les pouvoirs occultes demeurent intacts parce que sans doute ils n'ont pas enfreint les tabous liés à leurs activités secrètes. C'est toi qui as perdu les tiens peut-être en ne respectant pas les prescriptions de ta religion. Tu as connu ton heure de gloire. Maintenant c'est fini pour toi car si tes fétiches étaient encore « vivants » tu ne serais pas dans ta situation actuelle (*MFS*, 184).

Le savoir de bolitigui est le savoir de la nuit : il est l'intermédiaire entre le visible et l'invisible, entre les morts et les vivants, et tient un discours de vérité et de mystère sur le village de SénéDougou. Ce discours ésotérique part du réel social pour expliquer les événements et ne souffre d'aucune contestation. Dans son étude comparée entre la « pensée traditionnelle africaine » et la « science occidentale » et son essai de reformulation des concepts de « tradition » et de « modernité », Robin Horton, tout en soulignant une conception « traditionnaliste » et une conception « moderniste » du savoir, rappelle comment, dans la pensée traditionnelle africaine, l'absence « des savoirs alternatifs » entraîne inéluctablement deux conséquences majeures : d'un côté, elle « encourage l'acceptation totale de la théorie établie et empêche toute interrogation sur cette théorie qui devient, dès lors, " sacrée", de l'autre côté, « tout défi à la théorie établie est une menace de chaos et provoque une inquiétude profonde » (1990 :55).

Devant les déclarations tonitruantes de bolitigui, les habitants de Séné Dougou frémissent et se dispersent, éperdus, sur la place publique : Sachez que dans le milieu animiste, ce que dit un tel individu est considéré comme si Dieu le père lui-même l'avait dit. Il passe pour être en contact avec les esprits malins. Il est censé être le suppôt des djinns. C'est lui qui est le directeur de conscience du peuple parce qu'il est le grand maître de la société secrète qui régit les actions des uns et des autres. Il est plus craint par ses ouailles que nos prêtres par nous ou les marabouts par les musulmans. Parce qu'il tient leur vie dans ses mains. Il tue par le *Korté* (substance nocive et mortelle), jette le mauvais sort ou envoie une maladie incurable à qui se permet de l'affronter ou contrecarre ses desseins (*MFS*, 73-74).

Outre ses fonctions de grand sorcier et de guérisseur des maladies incurables, le bolitigui est celui qui interprète les événements, les mystères, prévoit et prévient. Dès le passage du crieur public, qui annonçait l'arrivée imminente d'un danger au village, un danger qui avait été prédit par le bolitigui, les villageois sont convaincus des pouvoirs mystiques et savoirs incommensurables dont est investi le chef de la société secrète :

La prédiction du *bolitigui* s'était ainsi réalisée. On en a donc vite conclu que Niamankoro détenait un infallible pouvoir occulte. Le village s'inclina alors devant lui. Il en devenait le maître spirituel. Sa réputation de grand sorcier du culte des fétiches allait décupler et s'étendre sur toute la contrée, voire la dépasser. Sa célébrité allait attirer vers lui de nombreux « pigeons » et ainsi accroître sa fortune. Le grand prêtre de l'organisation était incontestablement un véritable suppôt des esprits invisibles. On le craignait déjà. On le craignait davantage. Il en était pleinement satisfait (*MFS*, 18).

L'efficacité symbolique de la parole du bolitigui s'exerce pleinement en raison de la reconnaissance et du prestige dont il jouit. Elle agit sur l'imaginaire de toute une collectivité, compliquant dans une large mesure la résolution de l'énigme policière (Diallo, 2010 : 209). À aucun moment, les habitants de Pigu ne prennent leur distance par rapport aux interprétations que le bolitigui donne sur les différents événements qui bouleversent le quotidien des villageois. Tous les hommes, à l'instar des sages de la société secrète, croient à la colère d'un mari-djinn jaloux, qui n'a pas supporté de voir Niéba avec Traoré, Samaké et Togola. La magie du Bolitigui, qui joue un rôle central dans la narration, remplit ainsi une triple fonction : elle sert à expliquer, maîtriser et prédire. C'est que, dans *La Mort des fétiches de Séné Dougou*, le « monde surnaturel est là, mais ne se manifeste jamais pour lui-même, il demeure invisible et

agit comme une cause surnaturelle. Il est la vérité du monde physique » (Garnier, 1999 : 8).

Le bolitigui est le représentant d'un savoir séculaire dont l'efficacité et l'opérationnalité proviennent des êtres invisibles. Malgré les contestations de ses vertus sociales par le commandant Pierre Cavasson, ce savoir demeure, aux yeux des habitants de Séné Dougou, profondément lié à un réel social. D'une part, le roman montre les limites de la logique cartésienne, et d'autre part, il utilise le surnaturel comme un moyen de résistance au pouvoir colonial.

CONCLUSION

Une raison majeure a orienté le choix de ces deux polars : ils sont exemplaires de l'écriture subversive, transgressive qui caractérise le polar africain. *L'Empreinte du renard* et *La Mort des fétiches de Séné Dougou* créent, pour les circonstances, une atmosphère où les savoirs ancestraux circulent et se disputent avec le savoir moderne. Cette atmosphère est profondément marquée par les symboles, les métaphores et les proverbes, différentes figures qui déstabilisent les enquêteurs comme l'inspecteur Sosso. À plusieurs endroits, le lecteur oublie parfois qu'il s'agit d'une enquête policière *stricto sensu*, tellement les scènes où interviennent les mythes, contes, proverbes, chants et danses rituelles sont nombreuses. Explorations des mystères culturels, les polars de Bokar N'diaye et de Moussa Konaté mettent en scène des meurtres où l'enquête policière se transforme en une interrogation sur les pratiques culturelles.

En outre, si la littérature policière classique à la Arthur Conan Doyle ou à la Agatha Christie repose sur une certaine infaillibilité des lois, c'est-à-dire la capacité de la raison à tout expliquer, il faut remarquer que les méthodes utilisées dans les deux romans analysés rendent parfois poreuses les frontières entre le fantastique et le roman policier. Car en intégrant les récits fondateurs dont la convocation passe par l'exhumation des fantômes ou des masques étranges, les auteurs s'interrogent, d'une part, sur la modernité et la tradition, et d'autre part, sur les limites de la démarche hypothético-déductive.

Ouvrages cités

- BESSIERE, Irène. 1974. *Le récit fantastique : poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- BRIAN, Romain. 2002. « Derrière les portes closes : la rencontre du fantastique et du policier », *Temps noir*, n° 6, 1ère partie : 5-53.
- CAILLOIS, Roger. 1974. *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- CÉVAER, Françoise. 2009. « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel », *Présence francophone*, n° 72 : 48-65.
- DIALLO, Mamadou Bani. 2010. « Enquête sur les morts mystérieuses dans *La Mort des fétiches de Sénédougou* de Bokar N'diaye », dans Alice Delphine Tang et Patrica Bissa Enama (dir.), *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, Peter Lang : 207-216.
- DUBOIS, Jacques. 1992. *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan.
- FABRE, Fabre. 1992. *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- FINNÉ, Jacques. 1980. *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- GARNIER, Xavier. 1999. *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HORTON, Robin. 1990. « La pensée traditionnelle africaine et la science occidentale », dans Robin Horton (dir.), *La Pensée métisse : croyances africaines et rationalité occidentale en question*. Paris/Genève, Presses Universitaires de France / Cahiers de L'I. U.E.D : 45-67.
- KONATÉ, Moussa. 2006. *L'Empreinte du renard*, Paris, Fayard.
- KRACAUER, Siegfried. 1971. *Le Roman policier : un traité philosophique*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot.
- LITS, Marc. 1993. *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CEFAL.
- MATSKE, Christine et Anja OED (dir.). 2012. *Life is a Thriller : Investigating African Crime Fiction*, Cologne, Rudiger Koppe.

- MBONDOBARI, Sylvère. 2012. « Dialogue des genres et écriture de l'imaginaire social chez Tchicaya U Tam'si et Modibo Sounkalo Keita », *Présence francophone*, n° 78 : 72-87.
- MEINTEL, Katja. 2013. « Le sorcier enquêteur : le roman policier et la magie en Afrique francophone », dans Pierre Halen, Bernard de Meyer et Sylvère Mbondobari (dir.), *Le Polar Africain*, Metz, Centre de recherche « Écritures » : littératures des mondes contemporains, Série Afriques : 195-215.
- MELLIER, Denis. 1999. *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Champion.
- MESSAC, Régis. 2011. *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Société générale d'Éditions.
- N'DIAYE, Bokar. 1999. *La Mort des fétiches de Sénéoudougou*, Paris, Présence africaine.
- NARCEJAC, Thomas. 1975. *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël.
- TCHEUYAP, Alexie. 2014. « L'Empreinte du renard de Moussa Konaté et les transformations africaines du polar », *Présence francophone*, vol. 81 : 146-166.
- TODOROV, Tzvetan. 1971. « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil : 55-65.
- VIEGNES, Michel. 2006. *Le Fantastique*, Paris, Flammarion.

ANTILLES FRANÇAISES ET GUYANE

Le surnaturel dans le polar caribéen francophone

Emeline Pierre³⁷

Université de Montréal (Canada)

RÉSUMÉ

Un nombre significatif d'écrivains haïtiens et antillais, attentifs à la latence du magico-religieux dans leur société, mettent en scène le surnaturel au sein du polar. S'il est d'usage que le roman policier conventionnel soit codifié de telle sorte que la résolution du crime se fonde sur une hypothèse de culpabilité et passe par une démarche déductivo-scientifique, plusieurs œuvres à l'étude dans le contexte caraïbe se distinguent par l'irruption de l'inexplicable. Cette présence apparemment impromptue questionne les canons du genre. Le présent article s'intéresse à la fonction du surnaturel caribéen au sein du genre policier.

INTRODUCTION

« Tout le monde sans exception croit au mal. Il y a un discours de rationalisation, pragmatique, mais les croyances aux esprits, aux *quimbois* [...], aux envoûtements imprègnent la société. Chacun entend des histoires là-dessus depuis sa plus tendre enfance ». Telle est la certitude d'un prêtre catholique vivant à la Martinique, lors d'un entretien réalisé par l'anthropologue québécois Raymond Massé (2008 : 197).

³⁷ Emeline Pierre est titulaire d'un doctorat en littératures de langue française de l'Université de Montréal et chargée de cours au sein de la même institution. Elle s'intéresse aux littératures populaires, francophones ainsi qu'aux études gastronomiques. Écrivaine, elle a trois ouvrages à son actif : un essai, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial* (L'Harmattan), un recueil de nouvelles *Bleu d'orage* (Pleine Lune) et de la littérature jeunesse, *Les découvertes de Papille au Bénin* (Ed. Septembre).

Péremptoire, cette assertion dévoile l'ambivalence des Antillais vis-à-vis du surnaturel. Vestige de la colonisation et de la traite négrière, cette spiritualité, telle qu'elle est pratiquée, participe à la construction de l'identité caribéenne. D'après Geneviève Léti, le monde magico-religieux caribéen est le fruit de rencontres entre diverses coutumes d'origines européennes, africaines, indiennes (dans le cas des Antilles françaises) et probablement amérindiennes.

Profondément marqué par un syncrétisme culturel et religieux, l'imaginaire créole des Caraïbes accorde une place de choix à l'inexplicable. Il n'est pas étonnant que la littérature en rende compte, en particulier le polar qui agit comme une caisse de résonance de la société. Pourtant, la présence de l'irrationnel dans le roman policier met en évidence un paradoxe. Il est communément accepté que le genre plébiscite la logique déductive, soit une méthode privilégiant la raison et une démarche scientifique. Or, plusieurs œuvres à l'étude mettent en scène le magico-religieux comme partie intégrante de l'investigation. En effet, aux Antilles, le surnaturel fait partie de la vie courante. C'est ce que soutient Françoise Naudillon dans son article consacré au roman policier populaire de la Caraïbe. Elle y souligne

l'affirmation d'une démarche logico-spirituelle plutôt que logico-déductive, d'une mise à jour des pratiques occultes dans le corps social que l'enquête légitime et [...] d'une reconnaissance irréductible du substrat africain qui travaille ces sociétés en les dépouillant de leurs masques occidentaux (2009 : 98).

Si la présence de l'irrationnel est importune au sein du roman policier, d'Edgar A. Poe à John Dickson Carr, en passant par Gaston Leroux et Agatha Christie, l'histoire du roman policier classique est jalonnée d'œuvres mettant en scène l'inexplicable. Pour cette raison, la fonction du surnaturel caribéen mérite d'être examinée sous les auspices des prédécesseurs qui en ont fait usage. Par cette rétrospective, nous tenterons de savoir si le recours au « raisonnement illogique » relève d'une démarche esthétique qui impliquerait l'apparition de nouvelles conventions.

1. L'ÉTRANGE ET LE ROMAN POLICIER : UNE RENCONTRE IMPROBABLE

Le tiraillement entre la raison et l'irrationnel n'est pas inédit dans le roman policier, bien que celui-ci donne la préséance à la logique cartésienne. Dans son ouvrage intitulé *Le roman policier : introduction à*

la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire, Marc Lits (1993 : 127) aborde la question du « [f]antastique et [du] roman policier ». Reprenant les propos de Thomas Narcejac, le chercheur déclare que « [l]e roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier » (*Ibid.* : 127). Lits rappelle que l'ancêtre du roman policier, « Edgar Poe est reconnu à la fois comme le père du récit d'énigme criminelle et comme l'un des grands initiateurs de la littérature fantastique » (1993 : 127). Dans le domaine français, Gaston Leroux se démarque par une production de romans policiers imprégnés de fantastique. Il est d'ailleurs considéré autant comme l'un des instigateurs du roman policier que de la littérature fantastique. Cette apparente flexibilité du genre ne peut faire oublier que le roman policier conventionnel s'articule autour de raisonnements logiques. Dès le début du XXe siècle, dans une charte adressée aux auteurs de romans policiers, Van Dine stipule que « la manière dont est commis le crime et les moyens qui doivent amener à la découverte du coupable doivent être rationnels et scientifiques » (1928 : en ligne). L'irrationnel est donc mis à l'index, malgré tout il est possible de relever un nombre significatif de romans policiers qui empruntent au surnaturel.

Au XIXe siècle, l'Europe confirme sa fascination pour le paranormal. La littérature devient le réceptacle de cet engouement. Les débuts du roman noir américain sont aussi marqués par une proximité entre le paranormal et le rationnel. C'est le cas de l'œuvre de Seabury Quinn qui met en scène un protagoniste français, Jules de Grandin. Surnommé le Sherlock Holmes du surnaturel, cet enquêteur du bizarre est le héros de plusieurs aventures.

Aujourd'hui, on assiste à une floraison de romans policiers fantastiques consacrés aux « enquêteurs de fantasy [qui] vivent dans des mondes où la logique doit parfois s'accommoder des dieux ou des démons, des fantômes ou des vampires. Cela ne les empêche pas de mener l'enquête de leur mieux et de traquer les coupables³⁸ ». Tout bien considéré, l'histoire du roman policier est parsemée d'emprunts au surnaturel.

À vrai dire, les personnages du *hougan*, de la *hounsi*, de la *séancière* et du quimboiseur font partie du réalisme caribéen. La mise en scène de ces protagonistes, dans le polar, ne devrait pas surprendre d'autant plus que la représentation du surnaturel « obéit à une *fonction du réel* »

³⁸ Babelio, blog littéraire, <http://www.babelio.com/quiz/2283/Enqueteurs-de-fantasy>, consulté le 29 novembre 2016.

(Chelebourg, 2006 : 17). C'est dans ce cadre que le polar et le vaudou s'associent.

2. POLAR ET VAUDOU

Vaudou : le vocable déclenche des envolées imaginaires alimentées par un traitement cinématographique axé sur l'épouvante. Quant au Dictionnaire des synonymes, il reprend cette perception à son compte en proposant comme acceptions au mot vaudou, les termes « sorcellerie » et « magie » (en ligne). En dépit de « siècles de dénigrement et la projection des fantasmes occidentaux sur la “barbarie” et la “sauvagerie” des “nègres” – [le vaudou] connaît aujourd'hui une réhabilitation et une reconnaissance » (Hainard et al., 2008 : 11), singulièrement dans le domaine littéraire.

L'histoire de la littérature haïtienne est ponctuée d'œuvres mettant en scène l'imaginaire vaudou (Frédéric Marcelin, *Marilisse* ; Jacques Stephen Alexis, *Les Arbres musiciens* (1957) ; Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée* (1944) ou *Hadriana dans tous mes rêves* (1988) de René Depestre. C'est à la suite de ces prédécesseurs que Gary Victor introduit le vaudou dans son œuvre. Si sa filiation est indiscutable, il s'en démarque par son choix générique, le polar, et par la forme, à savoir la série. Victor s'emploie à représenter le vaudou « dans sa dimension criminelle » (Béchacq, 2008 : 33). Cette vision correspond davantage à la structure du roman noir qui est obsédé par la mort et le crime.

Dès la publication de l'ouvrage *Les cloches de La Brésilienne* (2006), l'inspecteur Deuswalwe Azémar - un justicier empruntant ses méthodes aux voyoux - se distingue. L'enquêteur doit composer avec une société secrète implantée dans la campagne haïtienne. Il appartient à la lignée de « [v]éritables nettoyeurs du crime, ils laissent la plupart du temps derrière eux des scènes de désolation, n'offrant guère d'écart entre enquêteurs et criminels » (Maleski : en ligne). Son prénom, à connotation religieuse – Deuswalwe – rappelle l'omniprésence du religieux dans le quotidien haïtien. Ce personnage devient ensuite récurrent et est mis en vedette dans *Saison de porcs* (2008) et *Soro* (2011).

Dans *Saison de porcs*, l'agent Colin, ancien coéquipier du policier Azémar, s'écarte du droit chemin et succombe à la pression sociale en se laissant corrompre par un homme politique. L'inspecteur s'en désolé :

« [v]oici comment une société pouvait réduire un jeune homme au départ plein de vie, plein d'espoir, plein de bonne volonté à cet état de loque humaine » (*SP* : 51). Sa décadence est si grande qu'il se retrouve mêlé à un trafic d'organes d'enfants haïtiens pour le compte d'une secte américaine. Contre toute logique, le visage de Colin se métamorphose peu à peu en groin de porc. À la fin de l'ouvrage, il a un « faciès porcin [...] Deux canines proéminentes pendaient de la partie supérieure de son groin » (*SP* : 101). De façon mystérieuse, ce monstre parle. Pourtant, cette incongruité n'ébranle nullement l'inspecteur Azémar qui entretient des conversations avec le mutant. Ce dernier le sollicite afin qu'il vienne à sa rescousse. Il faut dire que le policier « était particulièrement consulté pour les affaires qu'on pensait du domaine de l'occulte » (*SP* : 41). Seul son supérieur, le commissaire Solon, se montre dubitatif. Son effarement atteint son comble quand Azémar lui explique, sans sourciller, que l'âme d'une jeune fille est destinée à être vendue. Incrédule, Solon rétorque : « Vous ne vous moquez pas de moi, Inspecteur ? demanda le commissaire, ahuri » (*SP* : 44). Son adjoint objecte : « Vous avez passé trop de temps aux États-Unis, Commissaire, [...]. Vous perdez de vue nos réalités. Ce que je vous raconte est la stricte vérité » (*SP* : 44).

L'homme-animal participe au trafic d'organes d'enfants dépecés dont les membres sont récupérés en vue de prolonger l'existence d'Américains âgés et fortunés en quête d'immortalité. À charge pour l'inspecteur de suivre le fil d'Ariane, durant son enquête, qui lui permettra de délivrer les captifs. Par l'entremise de Colin, le roman exploite la thématique de la transformation, chère à l'imaginaire créole. Dans une entrevue accordée à Jobnel Pierre où il explique son rapport au « merveilleux », Victor déclare :

[q]uand vous dites que j'accorde beaucoup d'importance au merveilleux, on a l'impression que le merveilleux ici a quelque chose d'extérieur à notre vie, un peu comme les Occidentaux conçoivent la notion du merveilleux. Moi, je n'accorde pas d'importance au merveilleux. J'écris des histoires, je peins des personnages qui sont dans le monde réel. Et le monde réel chez nous est un espace où le réel et l'imaginaire sont si imbriqués qu'on n'est plus capable de faire le distinguo. On ne peut pas écrire de texte fantastique en Haïti, du moins comme on définit le fantastique en Occident. Chez nous, un texte fantastique serait un texte où l'auteur veut démontrer l'inexistence de la métamorphose en animal par exemple. Notre réalité est donc quelque chose de complexe, de mouvant, un corps à corps fabuleux dans un espace où les sentiments sont constamment exarcerbés. Il n'y a plus de frontière entre la vie et la mort, le visible et l'invisible. [...]

Disons donc que j'accorde de l'importance au réel, à la vie et à la mort, au visible et à l'invisible comme on le vit chez nous. Comme je l'ai vécu, comme j'ai senti les hommes et les femmes le vivre autour de moi (2011 : 436).

L'écrivain proteste contre l'étrangeté du surnaturel au sein de son œuvre au même titre que la classification de sa production dans le genre du fantastique.

Avec *Soro*, l'auteur exploite le mythe du zombi et la peur qu'il suscite. C'est le scepticisme de l'inspecteur qui met à jour un meurtre maquillé en décès accidentel. Bernés par la croyance populaire, plusieurs personnages sont persuadés d'avoir vu le zombi de Jacques Philostène, un célèbre peintre, qui aurait trouvé la mort durant le tremblement de terre survenu le 12 janvier 2010. Le cataclysme sert d'alibi : « [l]e séisme peut tout masquer » (*Soro* : 77). Croyant avoir été en contact avec un zombi, son amante est au bord de l'hystérie. Épouvantée, elle certifie : « Ne t'approche pas de moi ! Je suis maudite, Deuswalwe. Je suis bonne pour l'enfer » (*Soro* : 53). Si l'explication « sorcière » semble convenir au plus grand nombre, il n'en est pas de même pour Azémar qui réplique : « Marie-Marthe, restons logiques bien que ce soit très difficile dans ce putain de pays surtout quand la terre peut nous engloutir à tout moment » (*Soro* : 53). Désabusé, il évoque la manipulation des masses. L'investigateur formule un discours social sur l'obscurantisme qui pervertit la réalité : « l'assassin fait en sorte que ceux qui ont vu Jacques Philostène après le séisme croient qu'ils ont eu affaire à un revenant, à un zombi. Facile dans un pays où les gens sont aussi crédules » (*Soro* : 107). Ces propos agissent en écho à *Saison de porcs* où Azémar déplore que « [c]es maladrins [...] tirent leur pouvoir de la peur, de la croyance unanimement partagée qu'ils sont puissants » (*SP* : 45). Il dénonce ainsi tous ceux qui profitent de la croyance au surnaturel pour réaliser leurs sombres desseins :

Nous ne pouvons nous laisser berner continuellement par des imposteurs, Marthe. Nous pouvons lutter contre eux. [...] Nous ne devons pas leur donner pouvoir sur nos vies, martela-t-il. Ils nous tiennent par la terreur. Il suffit que nous n'ayons plus peur pour que la chaîne se casse [...] Ces choses se nourrissent de notre peur. De notre ignorance. Il faut les écraser comme des cafards (*SP* : 87-88).

En réalité, Gary Victor fait partie de ces « *peintres vivants de leur milieu et observateurs subtils et souvent satiriques de ses particularismes et de ses travers* » (N'Zengou-Tayo, 1998 : en ligne). Bien que *Soro* et *Saison de porcs* semblent réprocher la grande place occupée par le

mysticisme dans la société haïtienne, ils laissent le lecteur dans le doute. Si les textes condamnent certaines croyances liées au vaudou, des faits demeurent étranges et inexplicables.

3. VAUDOU : LE CAS DE CHALUMEAU-NUÉIL

Bien des écrivains antillais signalent leur fascination pour le vaudou. Dans *Pourpre est la mer*, paru en 1997, « l'appareillage » vaudou est mis en place : prêtresse, transe, sacrifice et cérémonie. Odile, une métisse guadeloupéenne, vivant aux Saintes, est une initiée. Elle convie l'inspecteur à une cérémonie qu'elle organise. Le soir venu, accompagné d'une collègue antillaise, Reine Gaubert, l'enquêteur honore l'invitation d'Odile. Au son du tambour *assotor*, Reine « n'en menait pas large » (PM : 77) puisqu'il produit un bruit de « tonnerre assourdissant, comme si cent mille diables de la vieille Afrique voulaient alerter le ciel et la terre » (PM : 77). Dans un souci de réalisme, un chant liturgique est intégré au texte ainsi qu'une abondante terminologie vaudou : « Ougou », « Assotor », « loa », « poteau-mitan », « Legba-Petro », « Baron-Samedi », « mambo », « *houssi* », « possession », « *guédés* », etc. (PM : 77-80). Venant à la rescousse de Laprée, un Corse, fraîchement arrivé aux Antilles, et peut-être aussi du lecteur non créolophone, Reine s'évertue à interpréter les termes créoles. Peu familier avec les pratiques vaudouesques, Laprée promène un regard d'ethnologue sur la cérémonie, assisté en cela par les précisions didactiques de sa collègue. Prise de terreur, étonnamment, elle sombrera dans un sommeil profond. Aussitôt, l'inspecteur est invité à boire une mixture qui le plonge dans un état de léthargie.

Un vertige s'empara de Laprée. L'impression de tomber dans un puits sans fonds. Il lutta pour ne pas sombrer. [...] il distingua la grange de son père. [...] Son frère aîné et sa mère s'activaient avec des outils autour du tracteur. Leurs gestes n'avaient pas l'efficacité calme des paysans au travail. Leurs mains tremblaient. Enfin, l'un aidant l'autre, ils parvinrent à ce qu'ils voulaient : dévisser les points de serrage des freins (PM : 81).

C'est durant sa torpeur qu'il verra la scène du meurtre de son père par son propre frère et sa mère, un crime survenu durant sa jeunesse. Même s'il n'enquête pas sur ce fait, cette mort suspecte, non élucidée, ne cesse de le hanter.

Laprée n'assista pas à l'accident, mais une tache grise soudain, apparut, pris les contours du tracteur renversé. Le lourd moyeu de la roue broyait la poitrine du père. De la bouche renversée s'échappaient du sang et du

vin mêlés. Le grand frère sortit d'un buisson, chaussait d'étranges sandales en lanières de pneus. D'une main cette fois ferme, il resserra les vis des freins. Il s'éloigna enfin, en prenant garde à poser ses pas dans les rainures du tracteur (*PM* : 82).

La description précise du meurtre est digne d'une investigation policière car

tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'énigme : les circonstances de la mort (tracteur renversé), l'arme du crime (le lourd moyeu de la roue), l'« état » du cadavre, l'identité du meurtrier (le grand frère), l'acte criminel en lui-même (le frère resserre les vis) et la manière dont il a tenté de brouiller les pistes (en ne laissant aucune trace de pas). C'est donc bien ici une séance de vaudou qui s'octroie le rôle traditionnellement dévolu à l'enquêteur, la méthode surnaturelle supplantant efficacement la logique déductive traditionnelle (Maleski, 2003 : en ligne).

Le dévoilement de l'assassinat, lors de la cérémonie, correspond au triomphe du vaudou. L'enquêteur est amené à investiguer son propre passé et peut-être aussi son inconscient. Du coup, « l'expérience vécue par Laprée relèverait ainsi davantage de la psychanalyse que de la magie » (Maleski, *Ibid*), mais le doute est permis d'autant plus qu'une autre révélation est divulguée durant cette soirée. Il s'agit de l'identité des criminels dans l'enquête menée par Laprée. Pour obtenir ces informations, Florémize, une *houmssi*, exécute un rituel incorporant le sang d'un coq sacrifié. Possédée, elle révèle des noms de protagonistes liés au meurtre « en hurlant » (*PM* : 81) Beudry (la victime) et Wanda et Herrera y Santos (les meurtriers). Au début de la cérémonie, Odile avait prédit : « [s]i Ogou le veut bien, alors, ami, *tu verras le meurtre* ! ». On est conduit à constater qu'il ne s'agit pas du crime auquel Laprée s'attend, à savoir l'assassinat de Beudry, mais plutôt celui de son père survenu quelques années plus tôt.

En dépit des révélations délivrées vraisemblablement par Ogou, l'enquêteur n'en tiendra pas compte. Il ressort avec évidence que son raisonnement cartésien est ébranlé :

A deux ou trois reprises, il essaya de prendre ses distances : lui, un flic, un esprit cartésien, on lui infligeait cette cérémonie baroque et on lui promettait que la vérité se ferait jour à travers ces ténèbres ! Mais ces velléités critiques s'engourdissaient vite. Sans pouvoir l'expliquer, il se sentait à la bonne place, au bon endroit – au centre de lui-même. (*PM* : 81)

Pour se rassurer de sa rationalité, il qualifie cette cérémonie de « diableries » (*PM* : 82) qu'il quitte un peu à regret, tout de même,

pour « retourn[er] dans l'univers fade des conventions sociales » (*PM* : 82). Pourtant, dès le chapitre 9 (sur 19), l'identité de deux meurtriers sur trois est révélée, mais le dévoilement de leurs noms est suivi de trois points de suspension, ce qui laisse planer un doute. En réalité, le vaudou ne participe pas à la résolution du crime puisque l'inspecteur privilégie la méthode logico-déductive. Sourde aux révélations d'Ogou, l'enquête se prolonge et entraîne le lecteur dans son sillage.

4. QUIMBOISEUSE ET SÉANCIÈRE

À l'inverse des œuvres de Gary Victor, le recours au surnaturel s'avère essentiel dans la résolution de l'enquête chez d'autres auteurs. C'est le cas des romans de Delsham qui mettent en vedette des investigateurs en proie à la surréalité. Si dans *Chauve qui peut à Schælcher*, Man Antoinise fait figure de quimboiseuse, le roman *Valentin et Soraya* campe le personnage d'une séancière basée en France.

Dans *Chauve qui peut à Schælcher*, Man Antoine devient l'allégorie d'une culture traditionnelle vouée à disparaître, mais qui refuse de s'éteindre. Aux yeux de Pierre, un enquêteur martiniquais, elle est une « inquiétante voisine » d'autant plus qu'« [u]ne solide réputation de kenbwazèz accompagnait ses pas » (*CQPS* : 33-34). On se rend compte que Man Antoinise ne correspond pas à l'image traditionnelle de la quimboiseuse. Elle s'apparente à une devineresse qui est dotée de pouvoirs. Elle peut prédire l'avenir et aussi jeter des sorts. D'ailleurs, elle propose à Mireille, la compagne de Pierre, « le moment venu, de l'aider à éliminer toute rivale de sa route » (*CQPS* : 34). Offre que la jeune femme décline. Chacune des apparitions de Man Antoinise coïncide avec la divulgation d'énigmes ayant pour but d'aiguiller Pierre. À charge pour lui de les déchiffrer et de leur attribuer un sens. Demeurant « sourde aux demandes d'explications » (*CQPS* : 35), elle se retire et « s'évanouit dans la nuit » (*CQPS* : 210). Cette femme entretient le mystère qui l'entoure en se réfugiant dans une maison perchée sur un morne, « protégée par une touffe de bambous », à l'écart du monde moderne (*CQPS* : 33). Rappelons que, dans l'imaginaire créole, le morne est empreint de symbolisme du fait que cet endroit servait d'asile à l'esclave en fuite. Réagissant contre la déshumanisation imposée par l'univers de la plantation, le fugitif était contraint au marronnage et à une vie en autarcie. La survie dans les mornes va de pair avec un style de vie marginal. Visiblement, elle refuse de se soumettre à la société de

consommation. Quant à Pierre, il s'installe dans un entre-deux, dans l'arrière-pays, pour s'occuper de sa petite exploitation agricole, loin des affres de l'urbanité. C'est à cette condition que Man Antoinise est disposée à communiquer avec le jeune homme. Garante des pratiques et des croyances ancestrales, sa figure tutélaire vient à la rescousse du jeune homme à chaque fois qu'il se retrouve dans une impasse. De façon inopinée, sans qu'il ne la sollicite – ce qui serait d'ailleurs impossible –, elle lui confie une énigme primordiale à la résolution de l'enquête liée à une menace terroriste. Quand Pierre est à court de pistes à explorer, il part à la recherche de sa singulière voisine. « Il souhaitait entendre Man Antoinise, peut-être pourrait-elle lui suggérer une piste, mais avant la tombée de la nuit, il l'avait cherchée dans tous les coins et recoins des champs avoisinants, sans succès » (*CQPS* : 119). Contrairement aux quimboiseurs que l'on consulte, c'est elle qui va vers Pierre. L'évanescence de la devineresse est le gage de sa liberté. Elle ne résout pas les problèmes en offrant des solutions. Elle propose des mystères qui viennent s'ajouter à l'intrigue policière, ce qui constitue un écart par rapport à la norme. Manifestement, Delsham donne voix au chapitre à un personnage non-conformiste, métaphore de la Martinique profonde. S'exerçant de façon confidentielle, l'irrationnel sort de sa clandestinité.

Dans l'ouvrage collectif *Les détectives de l'étrange : Domaine anglo-saxon Tome 1*, Lauric Guillaud dresse un panorama de l'inexplicable. Son constat, d'ordre général, peut s'appliquer à Man Antoinise. Cette dernière est en contact avec l'invisible et détient « la faculté d'accéder à des réalités refusées au commun des mortels, une sorte de sens intérieur qui permet le contact avec l'autre monde » (2007 : 18). Ce savoir demeure néanmoins dans une sphère parallèle puisqu'il n'est pas reconnu.

Dans les sociétés créoles, la prégnance du surnaturel est telle qu'elle rend le mysticisme acceptable comme explication « logique ». À ce propos, Cévaër affirme que « [l]e roman policier du Sud plante ses intrigues au cœur des sociétés [...] antillaises, là où la tradition et le quotidien se trouvent chargés du surnaturel » (2009 : 48). En réalité, le surnaturel et la logique ne sont pas antagonistes car ils constituent des éléments complémentaires de la réalité caribéenne. Effectivement, l'existence d'un monde invisible est communément admise. Il n'y a pas ce « temps d'incertitude » ou de « réserve » dont parle Todorov dans son étude consacrée au fantastique (1970 : 29). Incontestablement, l'étrange fait partie d'un univers familier. C'est ainsi que chez Delsham,

le personnage de Pierre sert d'intermédiaire entre les croyances au magico-religieux et une logique déductive. Policier expérimenté, Pierre possède une feuille de route impressionnante. En compagnie de William, ce « super-policier » a permis de déjouer plusieurs attentats dans les grandes capitales internationales. En dépit de ses connaissances acquises sur le terrain, il demeure attentif à l'irrationnel.

Dans cet ordre d'idées, voyant que les énigmes énoncées par Man Antoinise s'avèrent justes, malgré lui, William finira par y accorder du crédit après qu'elle lui ait révélé ses propres pensées. Désarçonné par les facultés de la quimboiseuse, le système de croyances du policier métropolitain s'en trouve ébranlé au point où il s'interroge sur le « kenbwa » (*CQPS* : 164). En empruntant un ton didactique, la compagne de Pierre, Mireille (professeure de lettres) se lance dans des explications : « [i]l aurait déjà été réduit à sa plus simple expression, comme n'importe quelle superstition, si tes aînés de Paris n'avaient pas maintenu un colonialisme criminel à la Martinique » (*CQPS* : 164). Servant de refuge, le surnaturel contribue à résister aux assauts d'un impérialisme impitoyable.

Dans *Valentin et Soraya*, l'approche est différente. À l'opposé de Pierre qui n'a pas sollicité l'aide de *kenbwazè* – celle-ci s'est imposée à lui – le commissaire Georges Laval n'hésite pas à consulter Janine, une *séancière*, sa devineresse attitrée. Dès la quatrième de couverture, le lecteur sait que l'enquête se déroulera « sur fond de magico-religieux ». Rappelons que, dans l'univers antillais, la *séancière* « évoque Dieu et ses saints » ; elle peut « voir vos affaires, vous conseiller au besoin³⁹ » (Léti, 2000 : 103, 114). C'est la mission de Janine pour qui « les hommes ne comprennent pas toujours les affaires de Dieu » (*VS* : 83).

Installé en France depuis plusieurs décennies, Laval, d'origine martiniquaise, sollicite les services de Janine alors que l'investigation visant à élucider le meurtre d'une jeune compatriote piétine. Furieux, il sermonne ses collaborateurs : « Vous êtes des nuls. Deux mois, et rien sur ces deux meurtres » (*VS* : 15). À l'abri des regards, il va chercher de l'aide auprès de la *séancière*. Conscient de la marginalité de celle-ci, le commissaire la taquine : « je te passerai les menottes pour escroquerie, exercice illégal de la médecine, et j'en passe » (*VS* : 83). En catimini, il se rend auprès d'elle. « Arrivé dans une ruelle, [le policier] ralentit, vérifie discrètement que personne ne le regarde, entre dans une cour,

³⁹ D'où l'autre désignation du quimboiseur : *gadézafé*.

frappe à une porte et pénètre dans l'officine d'une séancière » (*VS* : 15). Cette dernière l'accueille avec des propos qui ne laissent pas de doute quant à ses méthodes : « [l']ange Gabriel m'a avertie de ta visite, oui ! » (*VS* : 15). Dans la religion chrétienne catholique, l'ange Gabriel occupe une place de choix puisqu'il est considéré comme un messager de Dieu, celui qui a annoncé la naissance de Jésus à la Vierge Marie. Durant cette séance, l'ange Gabriel est invoqué en tant qu'envoyé du monde invisible pour percer certains mystères (de l'enquête). Loin d'être inconciliable, la foi catholique est associée, malgré elle par ailleurs, à des rites occultes ancestraux.

La séance débute par un cérémonial où Jeanine en appelle à l'ange par des rituels puisant dans la liturgie catholique avec des cierges allumés. Elle fait entrer son client « dans une pièce tapissée de toutes sortes de bondieuserie. Il lui expose son souci. Elle l'écoute, puis lui demande de se taire, de ne plus bouger, même pour respirer. Elle entre en transe. [...] La séancière revient à elle » (*VS* : 16). Durant son état de transe, elle sert d'intercesseur entre l'invisible et le monde des vivants.

Avec des gestes mécaniques, elle craque une allumette, jette la flamme dans l'un des deux récipients de bronze placé devant elle, fait la même chose avec le deuxième. Une fumée rouge se dégage du premier récipient. Une fumée noire, du deuxième. Les deux fumées se mélangent, prennent une teinte bordeaux (*VS* : 16).

Cette couleur servira d'indice au commissaire qui finit par se rendre dans la ville de Bordeaux pour suivre une piste fructueuse. Suite à ce phénomène paranormal, Jeanine déclare, de la part de l'ange Gabriel : « La rouge et la noire, cela ne donne pas forcément bordeaux et tous les frères ne sont pas des Caïn » (*VS* : 16). Dépité par cette énigme, le commissaire réplique : « Tu n'as plus la côte [*sic*] auprès de l'ange Gabriel ou quoi ? D'habitude, il est plus loquace que cela... » (*VS* : 16). Si l'énigme est difficilement compréhensible, de prime abord, elle servira de fil conducteur à l'enquêteur. À ce sujet, Jean-Paul, le frère de Denis qui a menacé celui-ci avec un couteau à cran, ne dispose d'aucun alibi pouvant le disculper. En écoutant la déposition du suspect, le commissaire croit à son innocence pour deux raisons. D'abord, parce que l'arme du crime comporte d'autres empreintes, différentes de celles du suspect, mais non identifiées. Ensuite, les propos de la *séancière* tendent à le blanchir : « [t]ous les frères ne sont pas des Caïn ». C'est la raison pour laquelle « les cris d'innocence de Paul, ont les accents de la sincérité » aux yeux du policier (*VS* : 62). Sans aucun doute, il y a un compromis entre ces deux approches. La méthode logico-déductive

(empreintes) entre en ligne de compte tout comme les propos de la *séancière*.

Quant aux rapports entre l'enquêteur et Janine, ils sont singuliers. Il ne lui témoigne pas de déférence et n'hésite pas à exprimer son exaspération à cause du « gloussement de dindon » de la *séancière* (*VS* : 82). En guise de salutation, le commissaire lui lance une boutade qui la froisse au point où elle proteste en se murant dans le silence. Après une entrée en matière empreinte de familiarité et d'animosité feinte – c'est un rituel – la *séancière* confirme une piste sur laquelle l'investigateur s'est déjà engagé. En pleine transe, alors que « de grosses gouttes de sueur s'écoulaient de son front » (*VS* : 83), Jeanine transmet le message de l'ange Gabriel. « [C]omme à l'accoutumée, [Laval] explose : – Mais que veux-tu que je fasse avec ça !!! [...] L'homme s'en va en jurant qu'il ne remettrait plus les pieds chez elle. En réalité, il frétilait » (*VS* : 83).

L'occulte quitte ainsi les bordures de la société martiniquaise pour s'exercer au cœur de la société française. Pourtant, le commissaire est formel : « [u]ne enquête policière est un mélange de méthodes scientifiques, d'expérience du terrain, de flair et... de hasard » (*VS* : 45) ; ce qui est vrai dans tout bon roman noir, depuis ses débuts aux États-Unis. Il n'empêche que son enquête se déroule tout de même sous le signe du surnaturel : « Le mot ange avait fait tilt ! C'est bien la sérénité d'un ange qui se dégageait des yeux de la photo trouvée chez Denis Deschamps. Il se met alors sans plus tarder à la recherche de l'ange » (*VS* : 83-84). Même s'il n'assume pas complètement sa démarche – il consulte Janine à la dérobée – il s'en ouvre à Sonia, sa collègue martiniquaise qui désapprouve son initiative. En contrepoint, à la suite de sa consultation la plus récente, « George Laval jubile, il imagine la tête de Sonia qui très rationnelle [sic.] méprise les croyances de son pays d'origine » (*VS* : 50). Ce contre quoi la *séancière* le prévient : « Tu te laisses influencer par ta petite Indienne de Basse-Pointe, manzelle, parce qu'elle a des diplômes, ne croit plus dans ce qu'elle appelle bagay vyénèg, affaire de vieux nègre » (*VS* : 16). Cette mise en garde constitue une critique d'une certaine frange de la société, qui en raison d'une grande instruction – Sonia est psychologue et docteure en criminologie – se détourne des croyances traditionnelles au profit d'un rationaliste exacerbé. Elle incarne la figure de l'occidentalisée.

Soulignons, comme le fait Louis-Félix Ozier-Fontaine cité par Raymond Massé, qu'à l'ère contemporaine, les manifestations du

quimbois sont qualifiés de « débris culturels, sans ossature rituelle ou spirituelle » (2008 : 203), dépouillés de ses références africaines à l'inverse du vaudou haïtien. Massé se questionne sur le *quimbois* « comme commentaire symbolique sur la dépendance néocoloniale, sur le mépris ou la carence de reconnaissance » (*Ibid* : 205). L'anthropologue établit une corrélation entre la détresse psychique et psychologique de certains Martiniquais et le recours au *quimbois* afin de donner un sens à leur malheur. Or, le quimboiseur n'est pas consulté en ce sens dans notre corpus, mais plutôt pour assister un enquêteur dans son travail. Ce qui ressort de ces différentes références au surnaturel (la *séancière* invoquant l'ange Gabriel, la quimboiseuse martiniquaise ou l'attitude de Sonia face à l'hindouisme), c'est un panorama de la pratique spirituelle à la Martinique.

CONCLUSION

En dernier ressort, si les prédécesseurs du genre s'emploient à donner une interprétation logique de l'inexplicable, le polar de la Caraïbe francophone ne cherche pas à renforcer le cartésianisme. Il souscrit plutôt à la coexistence de deux mondes, le visible et l'invisible si bien que les romans n'aboutissent nullement « à une explication rationnelle du surnaturel » (Guillaud et Picot, 2007 : 16). Le roman noir caribéen dévoile les brèches du cartésianisme et montre que la raison n'explique pas tout. Les investigateurs n'enquêtent pas sur l'irrationnel car s'ils le faisaient, ils le considéreraient comme étrange. En réalité, il est question d'enquêtes sur des crimes et par extension, sur la mort qui met en cause l'équilibre du monde.

Les approches face au surnaturel divergent. Les romans de Victor démystifient certaines pratiques reliées à ce culte. Le « polar vaudou », tel qu'il le pratique, cultive cette nouvelle configuration de personnages et de thématiques puisés dans les croyances populaires. Si le polar a pour objectif « l'élucidation du mystère » (Guillaud, 2007 : 16), l'irrationnel participe « au déni de toute explication » (*Ibid.*). C'est dans cette même veine que Chalumeau-Nueil font paraître *Pourpre est la mer*, tout en exploitant les lieux communs liés au vaudou. Quant à Delsham, ses deux œuvres mettent en scène la surréalité de façon différente. Dans *Chauve qui peut à Schælcher*, la surréalité prend la forme d'une quimboiseuse venant à la rescousse d'un enquêteur, tandis que dans *Valentin et Soraya*, c'est le commissaire Laval qui fait appel à une

séancier pour mener à bien son investigation. Pour ces enquêteurs, il s'agit de « raisonner *autrement* » (Petit, 2007 : 56).

En fait, l'incursion de l'irrationnel participe au réalisme romanesque caribéen. Les œuvres questionnent la matérialité dans un contexte où le surnaturel sert à conjurer le mal qui dépasse et ébranle le réel. La narration laisse peu ou pas de place au doute. Le lecteur *doit* y croire puisque la logique du texte s'élabore sur une base « logico-spirituelle ». C'est que le polar caribéen francophone accepte l'existence du surnaturel. L'appropriation du genre passe alors par une acclimatation culturelle. Par l'entremise du *bougan*, du *bòkò*, du quimboiseur et du *séancier*, le paranormal et l'inexplicable s'introduisent dans le roman noir. La présence de ces personnages correspond à une interrogation du canon du roman policier qui, à l'origine, repose sur une approche logico-déductive. L'attitude des enquêteurs antillais qui sont confrontés à l'expression du magico-religieux y participe aussi dans la mesure où « l'apparition de phénomènes surnaturels ne provoque presque jamais de réactions d'incrédulité ou de surprise de la part des personnages » (Sacré, 2014 : en ligne). Affichant leur autonomie, par rapport à la norme, les investigateurs enquêtent en tenant compte de leurs spécificités culturelles.

Somme toute, il apparaît que les auteurs caribéens campent des enquêteurs qui sont proches d'une réalité qui leur est familière. Profondément ancrée dans le réel, l'incursion de la surréalité mène à une négociation entre deux savoirs *a priori* antagoniques. L'irrationnel questionne le canon du polar à partir des valeurs et des croyances de la société caribéenne. Les textes proposent des variantes d'investigateurs qui modifient, dans une certaine mesure, la figure de l'enquêteur. L'usage du surnaturel permet aussi de décrypter un imaginaire social caribéen.

Ouvrages cités

- BABELIO (blog littéraire). 2016. « Enquêteurs de fantasy ». En ligne. 29 novembre. www.babelio.com/quiz/2283/Enqueteurs-de-fantasy.
- BÉCHACQ, Dimitri. 2008. « La construction d'un vaudou haïtien savant ». Hainard Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.). *Vodou*. Genève : Infolio/ MEG.
- CHELEBOURG, Christian. 2006. *Le surnaturel, Poétique et écriture*. Paris : Armand Colin.
- CÉVRAËR, Françoise. 2009. « Enquêtes occultistes : les policiers antillais face au surnaturel ». *Présence francophone*, Numéro 72, 48-65.
- Dictionnaire électronique des synonymes « Vaudou »*. En ligne. 12 novembre 2015. www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/ vaudou.
- GUILLAUD, Lauric. 2007. « Les détectives de l'occulte : du “*psychic sleuth*” à l'enquêteur ontologique ». Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.). *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*. Paris : Edition Manuscrit, 11-45.
- GUILLAUD, Lauric et Jean-Pierre Picot. 2007. « Avant -propos ». Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.) *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*. Paris : Edition Manuscrit, 9-12.
- HAINARD, Jacques, Mathez Philippe et Olivier Schinz (dir.). 2008. « Introduction ». *Vodou*. Genève : Infolio/ MEG, 11-23.
- LÉTI, Geneviève. 2000. *L'univers magico-religieux antillais, ABC des croyances et des superstitions d'hier à aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.
- LITS, Marc. 1993. *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : Éditions du CÉFAL.
- MALESKI, Estelle. 2003. « Le roman policier à l'épreuve littéraires francophones des Antilles et du Maghreb : enjeux critiques et esthétiques ». En ligne. 21 novembre 2016. Thèse de doctorat. Bordeaux : Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2003. www.limag.refer.org/Theses/Maleski.htm.
- MASSÉ, Raymond. 2008. *Détresse créole. Ethnoépidémiologie de la détresse psychique à la Martinique*. Québec : PUL.

- NAUDILLON, Françoise. 2009. « Enquête d'histoire : le roman policier populaire de la Caraïbe ». Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot (dir.). *Itinéraires. Littératures, textes, culture : Caraïbe et océan indien. Questions d'histoire*. Paris : L'Harmattan, 94-108.
- N'ZENGOU-TAYO, Marie-José. 1998. « Le Vodou dans les romans et nouvelles de Gary Victor : entre fantastique et merveilleux ». En ligne. 21 novembre 2016. *Francofonía*, www.redalyc.org/articulo.oa?id=29500714.
- PETT, Maryse. 2007. « De Poe à Mérimée : savants lecteurs de savoirs étranges ». Lauric Guillaud et Jean-Pierre Picot (dir.). *Les détectives de l'étrange. Domaine anglo-saxon. Tome I*. Paris : Edition Manuscrit, 49-79.
- PIERRE, Jobnel. 2011. « Gary Victor : la société haïtienne entre sa mémoire et ses dieux ». Nadève Ménard (dir.). *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, Paris : Karthala.
- SACRÉ, Sébastien. « Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la reconstruction d'une identité ». En ligne. 2 décembre 2014. Thèse de doctorat. Toronto : University of Toronto, 2010. tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil.
- VAN DINE, S.S. 1928. « Vingt règles pour le crime d'auteur ». En ligne. 29 avril 2014. www.noircommepolar.com/f/curiosa.php?curiosa_menu=3.

Du fantastique au réalisme merveilleux dans deux romans de Gisèle Pineau : *Chair* *Piment et Cent vies et des poussières*

Stéphanie Rebeix⁴⁰
Université de Strasbourg (France)

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier dans deux romans de Gisèle Pineau, *Chair Piment* et *Cent vies et des poussières*, la façon dont l'auteur recourt à la pratique du dédoublement pour faire entendre une voix féminine minoritaire longtemps opprimée par celle de la suprématie masculine. Dans nos sociétés à dominante patriarcale, elle utilise le regard particulier que posent les femmes sur l'univers qui les entoure, pour dévoiler à travers une profusion des formes, l'Histoire officielle des esclaves antillais. Située à la limite des registres fantastique et merveilleux, la voix narrative s'escrime à rendre hommage à une identité et une culture antillaises naguère niées.

INTRODUCTION

Parce qu'elle revendique être d'ici et d'ailleurs, mettant en exergue ses racines africaines, antillaises et françaises, Gisèle Pineau compose une œuvre singulière, distincte de celles de ses contemporains caribéens que sont Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Ernest Pépin.

⁴⁰ Enseignante dans le second degré, titulaire d'un DEA traitant de « La représentation germainienne du Mal dans cinq œuvres de Sylvie Germain » et actuellement doctorante à l'Université de Strasbourg. Le sujet de la thèse « Figuration du devenir féminin dans quelques œuvres romanesques de la littérature francophone française, caribéenne et africaine (2000-2016) » a pour vocation d'étudier, dans une perspective tant littéraire que sociologique, la représentation romanesque de la féminité et son devenir dans nos sociétés contemporaines.

Poursuivant le travail amorcé par ses aînées, Simone Schwarz-Bart ou Maryse Condé, l'auteure prétend donner une visibilité à ceux qui n'en ont pas et s'évertue à faire entendre une parole féminine longtemps oubliée, voix qui s'écarte volontairement de celle plus dominante de ses collègues masculins. En ce sens, elle inscrit son œuvre narrative dans une perspective qui se veut réaliste, comme elle l'expose dans son article *Ecrire en tant que noire* : « Dire, fouiller, raconter encore et encore l'existence de ces femmes noires déchirées par les hommes [...] debout malgré tout, n'est ni vain ni obsolète. Ces femmes existent. » (1995 : 292).

Cent vies et des poussières et *Chair Piment* mettent ainsi en scène des femmes antillaises ordinaires en prise avec la violence de nos sociétés contemporaines. Le premier récit nous expose les interrogations existentielles de Sharon Bovoïr, son regard sur les multiples maternités de sa mère Gina et son lien privilégié avec sa grand-mère Izora. Celle-ci occupe une place particulière dans l'économie de la fiction puisqu'elle incarne la Passeuse de mémoire. Garante de l'Histoire qu'elle a elle-même reçue de sa marraine et désireuse de conserver les légendes de ses ancêtres, elle transmet son savoir à ses petites-filles. Sa perception du monde, ouverte sur l'au-delà est cependant mise en doute par sa sénilité. Dès les premières pages du roman, *Chair Piment* évoque la présence de Rosalia, esprit de la sœur du personnage principal. « La Brûlée vive » a quitté la Guadeloupe pour suivre et protéger sa cadette en France. Pourtant, Mina redoute autant ses manifestations qu'elle ne les espère, puisqu'étant la seule à les percevoir, elle se demande si la présence de Rosalia ne serait pas le fruit de son imagination. Sa quête de sens la pousse à retourner en Guadeloupe, vingt et un ans après l'avoir quittée, pour enfin comprendre la malédiction qui pèse sur sa famille.

Si ces deux récits s'inscrivent dans un premier temps dans le registre fantastique, ils basculent rapidement vers un réalisme merveilleux, favorisé par la culture et les croyances antillaises. L'intérêt présenté par ces deux romans réside donc précisément dans cette oscillation permanente de la narration à la limite de ces deux registres, mouvement qui interpelle alors le positionnement du lecteur. Est-il préférable de privilégier une interprétation fantastique de ce qui lui est conté ? Ou doit-il se laisser emporter par l'univers hyperbolique et merveilleux qui magnifie ce qui lui est présenté ?

La présente étude s'attachera à démontrer dans quelle mesure Gisèle Pineau a simultanément recours au fantastique et au réalisme

magique pour subvertir une pensée et un discours littéraire dominants. Donner à entendre la voix de celles qui furent longtemps silencieuses lui permet alors de créer un contrepoint à l'Histoire officielle en révélant une parole et une vérité qui jusqu'alors étaient demeurées minoritaires.

UNE HISTOIRE SINGULIÈRE : ENTRE DOMINANTS ET DOMINÉS

En raison de la situation géographique et historique des Antilles, il est nécessaire de prendre en compte son contexte socio-politique afin d'appréhender au mieux les œuvres de Gisèle Pineau et d'en saisir toutes ses richesses. La population antillaise, descendant simultanément d'autochtones, de colons européens et d'esclaves africains déportés pendant la traite négrière, offre une diversité ethnique et culturelle qui demeure encore aujourd'hui clivée entre anciens dominants et dominés. A ce passé colonial, s'ajoutent les vagues successives d'immigrations indiennes et asiatiques à partir du milieu du dix-neuvième siècle. Les deux romans présentement étudiés sont révélateurs de ce multiculturalisme et mettent en scène un système d'oppression et une violence à l'égard des femmes toujours à l'œuvre en Guadeloupe. La romancière s'emploie à dénoncer ces phénomènes notamment dans *Cent vies et des poussières* à travers la vie d'une famille matrifocale dans le quartier déshérité de la Ravine Claire. Principalement constitué de cases à caractère social et habité par des mères célibataires, cette cité dénombre un grand nombre d'enfants. Le regard que l'un des professeurs de Sharon pose sur ses résidents est sans concession : « Je n'ai jamais rencontré un bon élément de par chez toi. Tous ceux qui habitent là-bas sont voués au pire. Perdus d'avance... » (2012 : 207 ; désormais *CVP*).

Si ce récit se déroule exclusivement en Guadeloupe *Chair Piment* expose l'écartèlement de Mina entre la terre de naissance qu'elle a fuie et la France. La jeune femme finit tout de même par regagner l'île papillon, pour y passer les fêtes de Noël et chasser certains de ses démons, après vingt-et-une années passées en métropole :

Non, Mina ne savait plus vraiment ce qui l'avait décidée à entreprendre ce voyage. Elle avait le sentiment d'en avoir bâclé les préparatifs. Les pensées, confuses et inachevées, se bouscuaient dans son esprit [...] (2002 : 232 ; désormais *CP*).

Ces deux romans présentent donc une problématique commune articulée autour du positionnement des personnages antillais face à leur double culture.

Dans son essai *Paroles de femmes*, Maryse Condé analyse ce conflit interne et ses manifestations chez les romancières antillaises, à partir du portrait que Maximilien Laroche dresse de l'Haïtien :

Si donc l'Haïtien est ainsi tiraillé entre son être (le créole) et son paraître (le français), c'est qu'au plus intime de lui-même, sa vie repose sur une opposition inconciliée que l'on peut résumer par le dualisme vodou-catholicisme, français-créole (1993 : 49).

Elle envisage ensuite le syncrétisme religieux antillais comme la conséquence de la cohabitation forcée entre la religion catholique imposée par les colons et la perpétuation des croyances issues des différentes ethnies africaines déportées dans les Caraïbes :

Les romancières antillaises expriment bien ce partage entre religion et quimbois qui illustre les deux faces de leur société et traduit elle aussi sa complexité. A travers leurs œuvres, elles font à l'une comme à l'autre une place plus ou moins importante. (1993 : 49).

Partant de cette constatation, la dimension fantastique présente dans les deux romans de Gisèle Pineau peut être considérée dans un premier temps comme l'une des facettes de l'Antillais, émanation de la culture européenne imposée par les colons.

LA DIMENSION FANTASTIQUE : QUAND L'AUTRE SURGIT...

Selon les critères définis par Tzvetan Todorov, le fantastique présent dans le texte littéraire relèverait de l'ambiguïté suivante :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...]. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (Todorov, 1970 : 29).

La manifestation surnaturelle est souvent expliquée rationnellement par la concomitance hasardeuse de deux faits. Ainsi, lors de l'enterrement de sa seconde femme, Melchior prononce des paroles incompréhensibles et

commet un geste blasphématoire qui semble directement agir sur les conditions météorologiques. La description de la scène s'achevant sur ce changement subi, le lecteur et les personnes présentes dans le cimetière peuvent établir un lien entre l'acte du veuf et le début de l'orage ou penser qu'il s'agit d'une simple coïncidence : « Il pointa un doigt menaçant vers le ciel, dans un geste que personne ne put interpréter. Peu de temps après, le ciel s'obscurcit et la pluie commença à tomber. » (CP : 50).

En outre, l'hésitation éprouvée simultanément par le personnage et le lecteur génère chez eux l'inquiétude et le doute quant à la véracité de l'événement perçu. Ainsi, Rosalia, sœur aînée de Mina décède de ses brûlures après l'incendie de la case familiale. Elle commence à apparaître à sa cadette le soir même de son enterrement en 1978. A quatorze ans, la jeune fille se pense sujette à des visions :

Elle se crut folle, hallucinée, car personne d'autre ne voyait la Rose. Terrifiante, au milieu de ses flammes. Mina fut prise de tremblements et hurla tant qu'on dut faire appeler le médecin pour une piqûre calmante. (CP : 14).

Dans la mesure où Mina semble être la seule à percevoir la présence de la revenante, la réalité de l'événement peut légitimement être mis en cause. Son beau-frère Douglas, tient ainsi les apparitions de la Brûlée pour autant de projections du désir de Mina de faire revivre la défunte :

– Non ! Elle ne s'en ira pas ! tonna Douglas. Elle est dans ta tête ! Tu imagines tout ça ! Tant que tu y croiras, tu la verras...Faut que tu comprennes ça ! Personne ne la voit ! C'est à toi de la chasser, Mina. (CP : 2002 ; 82).

LE DOUBLE : CET AUTRE MOI

Mais selon Pierre Jourde et Paolo Tortonese, dans *Visages du double*, la manifestation surnaturelle dans la littérature marque l'incomplétude de l'individu. Cette dernière renvoie alors l'homme à son origine et à sa dualité :

le scandale du sujet double représent(e) un rappel du scandale de la condition humaine, position médiane, selon Pascal, entre la bête et l'ange, entre l'unité avec le divin et l'exil [...] il semble donc que toute culture humaine ne peut se bâtir que sur le souvenir d'une scission, et s'avancer vers une impossible réunification. (Jourde - Tortonese, 1996 : 8).

En ce sens, Mina entretient un lien ambigu avec le souvenir de sa sœur disparue et reconnaît que cette dernière « était sa compagne, son bâton de chagrin, son ombre, sa mémoire. Mais elle figurait aussi le mystère et

la folie » (CP : 77-78). Bien qu'elle redoute sa présence, elle déplore néanmoins sa disparition lorsque celle-ci survient : « Débarrassée du fantôme de la Rose, Mina aurait pu se sentir libre enfin, envisager l'avenir avec sérénité. Hélas Rosalia semblait plus présente encore maintenant qu'elle s'en était allée. » (CP : 198).

De même, la pesante solitude de l'adolescente de *Cent vies et des poussières*, délaissée comme ses frères et sœurs par une mère qui ne se complait que dans les grossesses, l'amène à ressentir le besoin de voir les esprits dont lui parlent sa grand-mère. La modalisation du discours narratif - entre verbe de perception, discours indirect libre et tournures interrogatives - souligne le désir de Sharon de retrouver des êtres qui lui sont chers, et laisse penser au lecteur que l'univers qu'il découvre relève de la dimension fantastique :

Elle avait l'impression de percevoir des présences autour d'elle, des brassages d'air inhabituels, des respirations qui jouaient à souffler le chaud et le froid dans son cou, sur ses joues. Est-ce qu'ils étaient là ? Grand-mère les voyait-elle vraiment ? (CVP : 161).

Cependant, Gisèle Pineau se plaît à brouiller les codes de ce registre et subvertit le critère d'indécidabilité. La stratégie énonciative qu'elle met en place sollicite ainsi l'attention et l'écoute du lecteur, selon la réflexion que mène Serge Martin sur le racontage dans son ouvrage *Politique de la voix en littérature jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*.⁴¹ Bien qu'elle le souhaite sincèrement, Sharon est incapable de percevoir une quelconque entité :

[...] Elle aurait bien voulu entrevoir l'un de ces invisibles – au moins une fois. Sa main emprisonnée dans celle de Grand-mère Izora, marcher dans ce royaume des ombres et disparaître à son tour [...] Las, pour ses yeux, il n'y avait personne d'autre qu'elles deux dans la chambre. (CVP : 162).

En sapant l'un des critères définitoires du registre fantastique, l'auteure cherche à se distancier d'un discours dominant imposé par le colonisateur. Elle invite alors son lecteur à pénétrer un nouvel univers et à se laisser charmer par une autre voix qui dédouble la première : celle du Créole.

⁴¹ Martin, S. 2014. *Politique de la voix en littérature jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan ; p.108 : « c'est parce qu'on devient auditeur qu'on est lecteur puisque c'est par la voix que fait un texte que résonne dans telle lecture, devient véritablement œuvre. Cette voix est donc une voix-relation qui met dans la connivence, qui fait la convivialité, qui ouvre la confiance et qui oblige à « répondre » l'œuvre à sa manière ».

LE MERVEILLEUX COMME AFFIRMATION DE L'IDENTITÉ CRÉOLE

Maryse Condé estime que : « l'Antillais, si catéchisé qu'il soit, garde au fond de lui le besoin d'une approche du surnaturel qui ne soit pas celle qu'édicte la religion officielle » (*Paroles de femmes*, 1993 : 49). Ainsi, les croyances créoles appartiennent à la culture populaire transmise aux enfants.

Mona, la sœur toxicomane de Sharon, et Izora, la grand-mère prennent plaisir à la terroriser en lui racontant « des histoires de zombies et soukougans » (*CVP* : 238). Toutefois, à la différence de sa petite-fille, Izora croit réellement en l'existence des revenants. A tel point qu'un jour, l'apparition inopinée de Mona effrayante de maigreur après des mois d'errance, sort la vieille femme de la léthargie qui la gardait clouée au lit :

D'après Izora, elle n'avait pas reconnu Mona. Celle-ci avait une tête de déterrée et ressemblait trait pour trait à la jeune femme zombie qu'elle avait croisée dans son jeune temps, cinquante-cinq ans plus tôt. (*CVP* : 126).

Le plus souvent dans les romans de Gisèle Pineau, ce sont les anciens qui fraient avec l'au-delà et comme le fait remarquer Maryse Condé, « dans toutes les communautés, le quimboiseur, la dormeuse... quel que soit le nom que l'on donne à ces personnages de premier plan, rivalisent avec succès avec le prêtre » (*Paroles de femmes*, 1993 : 49). Lorsqu'ils rencontrent une difficulté qu'ils ne parviennent pas à surmonter de façon rationnelle, les personnages ont recours aux médiums. Mina en consulte une, afin de faire disparaître le fantôme de sa sœur. La truculence de la description de la devineresse laisse toutefois supposer que la jeune femme va au-devant d'une bonimenteuse, mais lorsque l'ensorceleuse prend la parole, elle sème le trouble dans l'esprit de la jeune femme :

Il lui fut révélé qu'elle était la chaîne qui retenait Rosalia sur cette terre. Pour rompre cette chaîne, on devait soit faire appel à des esprits hors de prix qui ne se déplaçaient plus parmi les vivants qu'en de rares occasions, soit prier Dieu avec ferveur en espérant la délivrance, soit retourner sur les lieux mêmes du drame, ce qui n'était pas dans les intentions de Mina. (*CP* : 16-17).

L'ironie avec laquelle la médium est décrite (ne serait-ce que par le jeu onomastique...) ne désamorce pas pour autant la perspicacité de ses révélations. On peut donc constater que le syncrétisme religieux est

présent à travers les prescriptions « thérapeutiques » vaudouistes de Sarah Pitagor. L'intrication des pratiques magiques et des prières catholiques côtoie un discours narratif qui fait coexister rationalisme pragmatique et acceptation du surnaturel. Le récit bascule donc progressivement, vers un merveilleux accepté.

De ce fait, certains personnages croient aux signes du destin. Victor, dépressif chronique, voit dans sa rencontre avec Mina le signe annonciateur de sa guérison prédite par Bénédicte, la Guadeloupéenne avec laquelle il était interné. Il lui semble alors tout à fait évident de quitter la France pour découvrir une terre avec une femme qu'il connaît à peine :

Il la considérait comme une sœur de misère. Ils feraient le voyage. Iraient là-haut sur le morne. Elle avec sa sœur brûlée. Lui avec ses trois [...] Peut-être qu'il devait déposer ses fantômes là-bas. (CP : 195).

Ainsi, si la voix narrative conserve une forme de distance par le biais de la marginalité de ses figures fictives, ces dernières, présentées comme fragile psychologiquement (Victor) ou nymphomane (Mina), adhèrent en revanche sans réserve aux expériences surnaturelles qui égrènent leur quotidien. Ni Victor, ni Mina ne mettent en question la présence des revenants avec lesquels ils vivent, ils cherchent simplement à s'en débarrasser : « En l'an 2000, nous serons libres, Mina. En l'an 2000, nous serons délivrés. Nos fantômes cesseront de nous faire la guerre, Mina... » (CP : 195).

LE RÉALISME MAGIQUE AU SERVICE DE LA SUBVERSION DES DISCOURS TRADITIONNELS

Les deux récits s'orientent donc vers le réalisme magique ainsi défini par Katherine Roussos dans *Décoloniser l'imaginaire* : « genre littéraire dans lequel l'incursion du surnaturel sert à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif » (2007 : 30). La magie et les convocations surnaturelles des deux récits étudiés permettent à Gisèle Pineau d'évoquer une réalité que le réalisme mimétique de la fiction traditionnelle ne peut transcrire.

En ce sens, Suzon Mignard, l'un des personnages centraux de *Chair Piment*, incarne de façon hyperbolique la femme délaissée par son premier amour. Son incompréhension puis son chagrin, face à l'indifférence de Melchior, se muent au fil des années en colère vengeresse. Celle-ci se traduit notamment par le rythme de l'accumulation nominale suivante : « Elle avait connu l'abandon, la

pétrification, l'attente et la brûlure de la haine » (CP : 174). A la manière du conteur avec son auditoire, la métalepse suivante utilisée par la voix narrative, interpelle son lecteur afin d'en orienter sa découverte du texte : « Imaginez cette forteresse de patience en ruine ! [...] Figurez-vous ce chef-d'œuvre en péril embrasé ! » (CP : 174). Il est alors invité à participer activement à la représentation du portrait qui lui est donné, en se laissant guider par ce qui lui est conté⁴². De femme, « la Suzon Mignard » se transforme alors, au gré de l'accumulation et de la prolifération des périphrases détaillant ses innombrables forfaits, en monstre inhumain :

La démoniaque qu'elle devint dans le secret de sa case / La chienne aux crocs jaunes qui souriait à son miroir / La sorcière qui visita cinquante-quatre gadèzafé et dix sorciers afin de voir triompher l'amour / L'immonde qui convoqua les esprits mauvais des eaux, bloqua les freins d'un camion Titan, héla la folie, la foudre et le feu / La scélérate qui pria pour que les malheurs s'abattent sur le morne Calvaire. La bête longue qui habita le corps de la mal-aimée Suzon Mignard / La satanique qui fit belle figure devant l'adversité, ne connut pas les joies de l'enfantement et mangea le pain de la déveine sans rechigner / La femme-crocodile qui pleura des larmes d'abondance à chaque enterrement et demeura serrée dessous le masque de la Bonté/ La vieille poltronne qui, pendant vingt et un ans après son dernier crime, craignit d'ouvrir la lettre de Mina et voyait le passé étal, limpide et frais pareil à un matin de décembre... » (CP : 174-175).

Un récit baroque prolonge très longuement cette description, pour relater les folles actions commises par Suzon, poussée à cela par le désespoir amoureux et les divers sorciers consultés. Après s'être enduit le corps d'un élixir malodorant concocté par l'illustre Serpicon, Suzon, parée de ses trois croix de protection éternelle et escortée par les âmes de trois nègres marrons, se rend chez Melchior. Certaine de son charme, elle prie et se répète les paroles du gadèzafé pour mieux envoûter son prétendant qu'elle aperçoit à l'intérieur de sa case. C'est alors qu'elle se met à miauler, puis à se transformer en toutes sortes d'animaux :

Serpent, tigre, mabouya, mangouste, araignée, éléphant [...] Suzon se reconnaissait en chaque animal. Sa vie défilait comme un cauchemar. Elle avait chaud et froid. Elle rampait et piaillait, grognait et...Melchior était

⁴² Martin, S. 2014. *Politique de la voix en littérature jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan ; p.109 : « Une œuvre est toujours l'histoire d'un échange de voix, de lieux, de moments, de vues, d'écoutes et, surtout, d'expériences. Ce sont ces passages de résonances, qui construisent la littérature, la culture et les lecteurs comme autant de sujets, individuels et/ou collectifs de leur vie et par le langage. »

en train de mettre de l'ordre dans ses papiers notariés quand le zoo débarqua derrière sa fenêtre [...]. A ce moment-là, Suzon était éléphant [...]. Son bras libre s'élevait pareil à une trompe majestueuse. Cela ne dura pas. Elle tourna tigresse et commença à rugir entre ses crocs, les mandibules baveuses. (CP : 188).

Après avoir été magnifiée par ses transformations fabuleuses et le fol espoir d'être enfin acceptée de l'homme aimé dans une scène aussi grotesque qu'invraisemblable, Suzon est cruellement rattrapée par une réalité qui fait contrepoint à ses innombrables métamorphoses : « Les deux gros tétés de Suzon ballotaient lamentablement, pareils à de vieilles gibecières de cuir tannées par les ans ». (CP : 189).

Son aspect pitoyable de « triste mangouste » (CP : 190) pousse Melchior à enfin lui révéler la raison pour laquelle il la repousse depuis tant d'années. Mais l'insupportable aveu pousse l'amoureuse éconduite à commander la mort, une dernière fois, ne supportant pas « de vieillir dans l'idée que Melchior habitait là-haut, tellement près d'elle et pas pour elle. Plus supporter de le savoir en vie... » (CP : 191).

En s'éloignant du réalisme mimétique de la fiction au profit d'une description hyperbolique, Gisèle Pineau choisit donc de magnifier une femme délaissée par l'homme qu'elle a patiemment attendu toute sa vie. Son écriture baroque et allégorique entraîne son lecteur dans un univers fantasmagorique qui dénonce avec d'autant plus de force le sort réservé aux femmes antillaises non mariées au milieu du vingtième siècle. Le réalisme magique qui imprègne le récit donne alors à entendre par le biais du détour et de la profusion des formes, « la plainte des femmes sans hommes » (CP : 325).

LA FIGURE DE LA CONTEUSE

Dans les sociétés traditionnelles africaines et caribéennes d'essence patriarcale, les femmes occupent une place particulière. Aux Antilles, celles que l'on appelle « potomitan », car considérées comme les piliers de l'univers familial, sont pourtant le plus souvent asservies aux hommes tant physiquement, par le biais d'un corps aliéné, que par une pensée et un discours assujettis au sexe « fort ». C'est précisément contre cette oppression féminine que l'ensemble de l'œuvre de Gisèle Pineau s'élève. Elle réhabilite alors la parole et le savoir ancestral des femmes en les comparant à ceux du Conteur antillais. Esclave insignifiant le jour, selon Chamoiseau dans *Au temps de l'antan*, la nuit « une exigence obscure dissipe sa lassitude, le dresse, l'habite d'une force nocturne et quasi

clandestine : celle de la Parole dont il devient le Maître » (Chamoiseau : 1988 ; 10). Son dire raconte alors, sur le mode ludique et par la voie du détour, la façon dont il doit survivre en composant avec sa condition d'aliéné. De la parole que la conteuse dispense au sein de l'espace romanesque, surgit également une mémoire qui dévoile les origines oubliées (ou cachées ?) des protagonistes, permettant à ces derniers de se réapproprier une existence qui leur échappait.

Les intrigues romanesques des deux romans étudiés sont principalement perçues à travers des points de vue féminins. *Cent vies et des poussières* nous est relaté au prisme du regard que la jeune Sharon pose sur les femmes qui l'entourent. Elle donne alors à voir sa vie d'adolescente enserrée entre une grand-mère sénile qui n'existe que pour ses disparus : « Dis bonsoir aux messieurs dames qui sont venus me voir, Ti-Sha [...] – Mais je vois personne, Grand-mère... » (*CVP* : 159) et une mère qui se détourne de ses multiples enfants dès qu'ils grandissent : « En quittant leur état de bébés, ils se transformaient inmanquablement. [...] Et ils ne tardaient pas avant de devenir monstrueux, querelleurs et embrouilleurs, sournois [...] » (*CVP* : 184-185). La figure d'Izora est essentielle à la construction identitaire de la jeune fille car, comme pour l'auteure et Ma Yan dans *L'exil selon Julia*, c'est sa grand-mère qui l'initie à la culture antillaise. Passeuse d'histoires, cette dernière est la dépositaire de l'histoire marronne que sa marraine lui a transmise à contre-cœur, lasse que l'on se moque de ses dires :

C'était la troisième fois que Marga Despigne narrait cette triste histoire. Vingt ans de cela, elle s'était juré qu'on ne l'y reprendrait plus. Des gens avaient ricané la dernière fois. Elle pouvait encore entendre leurs sarcasmes. On avait posé des questions savantes et mis sa parole en doute. Quelqu'un avait couiné : « C'est un beau conte créole ! » (*CP* : 31).

Toutefois, la narration réhabilite son discours qu'elle élève au rang de celui d'une conteuse, en rendant hommage au cérémonial qui accompagne la délivrance de la parole et la transmission du savoir :

La Ravine claire abritait autrefois un campement de nègres marrons », commença Marga Despigne. Et puis elle se tut, ferma les yeux, fit glisser sa main flétrie sur ses lèvres. Et chacun retint son souffle, devinant qu'elle rassemblait ses mots pour plonger au fond dans sa mémoire. / Ecoutez, écoutez, souffla Grand-mère, manière de rompre le silence. (*CVP* : 31).

Par ce procédé, la voix discursive élève les connaissances transmises oralement (perçues comme populaires et approximatives) à la hauteur de celles dispensées à l'écrit par la culture coloniale (reçues comme savantes et scientifiques). En ce sens, la narration légitime une Créolité

qui s'inscrit contre le discours dominant de la Francité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993 : 33-34)⁴³. De plus, le discours ou les pensées des personnages minent la langue du dominateur en accueillant des mots créoles, non traduits : Suzon Mignard y a fréquemment recours dans *Chair Piment*. La Maléfique invective le médecin et refuse qu'il prenne soin de Mina, sujette à des hallucinations (ou réellement en présence de l'esprit de Rosalia ?) depuis l'enterrement de cette dernière : « Pa okipé-w doktè ! » (CP : 265).

De la même façon, dans ce roman, Silène Couba est convoquée pour raconter ce qu'elle sait de l'histoire familiale des Montério. Elle tient celle-ci du propre père de Mina, venue en Guadeloupe pour la découvrir. Dans un premier temps, la vieille femme se fait prier : « J'ai du mal à trouver les mots. Ils fuient ma bouche, Mina. / Essaie encore / Je ne sais plus si je dois déterrer tout ça... » (CP : 278). Puis, selon les codes traditionnels du conte antillais, Man Silène interrompt régulièrement son récit pour mieux le relancer, après le questionnement de son auditoire. La structure dialogique de la scène romanesque épouse donc cette forme d'oralité, conférant de ce fait un phrasé particulier au récit :

[...] Et puis.../ Et puis..., murmura Mina. / Et puis, c'est tout [...] toi tu es restée trop de temps en France, tu peux pas comprendre... / Continue, Man Silène... / C'était pas mon amie, Suzon [...] (CP : 278-280).

Pourtant, Silène ne peut raconter l'origine de la malédiction des Montério que Melchior ne lui a pas confiée. C'est pourquoi, elle oriente Mina vers Nana Salibur, qui n'est autre que la grand-mère de la jeune femme. La transmission se réalise donc exclusivement par la voix féminine et de manière transgénérationnelle.

En sus de celle de la conteuse, la figure de la grand-mère, gardienne de la mémoire joue donc un rôle essentiel dans l'économie de la fiction romanesque. En plus de transmettre un savoir ancestral et patrimonial elle redouble, dans le corps du texte, celle de l'auteure extérieure à la diégèse.

⁴³ Bernabé, Jean, Chamoiseau Patrick et Confiant Raphaël. 1993. *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard : « l'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture ; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie. »

LA PAROLE RÉVÉLÉE

Détentrice d'un savoir oublié ou longtemps caché, ces femmes parfois comparées à des sorcières en raison de leurs rapports privilégiés à la nature et au monde des morts : « comme l'intermédiaire naturel entre le monde visible et celui des invisibles » (Condé, 1993 : 54) sont garantes de la vérité.

Ainsi dans *Chair Piment*, Nana Salibur poursuit les révélations de Silène et témoigne de ce qu'elle a vécu aux côtés du grand-père de Mina. Elle complète alors l'aveu inachevé de Suzon qui refuse que le jour soit entièrement fait sur le lien qui l'unissait à Melchior. Leurs récits s'enchevêtrent et dévoilent à eux trois le tabou qui pesait sur l'origine de la malédiction des Montério : l'inceste. La valeur performative de l'acte énonciatif libère alors la conscience des trois femmes et, à des degrés divers, transforme leur existence ainsi que celle de leur auditoire. Si Nana Salibur n'avait qu'une connaissance partielle de l'histoire par laquelle elle n'est pas concernée, elle enjoint cependant Mina à se renseigner davantage : « Celui qui cherche trouve, Mina. Le temps n'est rien. Le passé est à portée de ta main. Les vivants te guideront et les morts t'escorteront sur le chemin de la vérité » (CP : 283). En revanche, lorsque Suzon découvre la raison qui a poussé Melchior à la rejeter, elle ne le supporte pas et refuse d'en faire part à Mina :

Mais il aurait mieux fait de se taire, crois-moi. Je peux pas te répéter ses paroles. Je voudrais que cette méchante histoire meure avec moi. Ça vaut pas la peine... Je suis prête à passer devant le tribunal. A pourrir à la geôle, Mina. A brûler en enfer... (CP : 302).

La vieille aveugle avoue ses crimes et la malédiction qu'elle a jetée sur la descendance de Melchior, mais refuse de reconnaître l'inceste commis avec son demi-frère. Par cet acte, elle espère simplement obtenir le pardon de Mina : « j'ai ma conscience qui me tourmente. Mais, je te jure, Mina, ce pardon c'est la dernière chose qui me reste avec le silence de mon calice [...] » (CP : 302). Elle se sait en effet condamnée depuis très longtemps pour ses exactions, comme le lui avait déjà annoncé le gadzafé Berlus :

Quand on mettra ton corps en terre, tu devras encore, Mignard... Tu devras encore et toujours quand tu seras plus qu'un tas d'os et de chair décomposée, nourriture de vermine. Tu pourras vivre mille ans et dire mille pardons, Mignard. Deux mille ans et tu devras encore et toujours... (CP : 157).

Mais plus que son commerce avec les forces obscures, c'est la transgression originelle de l'interdit biblique que Suzon a payé chèrement toute sa vie. Sa passion et sa folie de Melchior sont nés de la faute charnelle de leurs parents respectifs commise avant le mariage, puis du mensonge de sa mère. Lucinda, en refusant d'avouer sa faute à sa fille l'a condamnée à s'offrir innocemment à son demi-frère :

Quand Gabriel lui a dit, c'était déjà trop tard. Melchior a plus péché avec sa sœur. Mais le mal était consommé et le poison dans le fruit. Elle est morte aujourd'hui, la chienne, la Lucinda...Elle est morte avec ses mensonges. Elle avait pas parlé à sa fille, voilà la vérité. Elle avait attendu que les deux emmèlent leurs corps. C'est ce qui lui a fait perdre la parole et l'a rendue folle... (CP : 360.)

L'occultation volontaire de la parole due à la mauvaise volonté humaine est donc à l'origine de la malédiction qui s'est transmise sur plusieurs générations (entraînant les morts, la nymphomanie de Mina et la stérilité d'Olga) ainsi que l'a révélée Nana à sa petite fille. En dévoilant l'entière vérité, la nonagénaire libère Mina du voile qui recouvrait son existence, et lui permet de devenir enfin maître de son destin.

UNE PROSE AU SERVICE DE LA RÉHABILITATION DES EXCLU(E)S

Par le biais de cette parole occultée, Gisèle Pineau métaphorise le discours historique antillais officiel. Elle prend alors à sa charge, au détour de ses fictions baroques et merveilleuses, de révéler une Histoire officieuse longtemps dissimulée car, selon Léonora Miano dans *L'impératif transgressif* :

Les mondes oubliés sont [...] la mémoire souterraine des êtres et des peuples. Les vivants du présent sont des figures-palimpsestes, auxquelles l'obligation est faite de retourner en elles-mêmes pour décrypter la complexité qui les constitue. (Miano : 2016 ; 34).

Ainsi, *Cent vies et des poussières* entremêle de façon diachronique deux histoires de mères qui se sont produites dans le même lieu : la Ravine claire. La huitième et ultime maternité de Gina s'envisage alors au fil des interventions de l'esprit de Théophée, marronne assassinée alors qu'elle aussi attendait son dernier enfant. Cette histoire tragique est dévoilée au début du roman à la manière d'un conte merveilleux par Marga Despigne et demeure longtemps en tant que tel, à l'état de légende pour les personnes qui l'entendent : « Et là, elle se mit à causer, mâchonnant un dentier trop grand pour ses gencives. La voix ébréchée, elle raconta

une très très vieille histoire oubliée du plus grand nombre, connue de quelques-uns - nonagénaires, centenaires » (CVP : 30). Elle explique en rythmant son propos des anaphores « On raconte » que les marrons de la Ravine claire, heureux d'être enfin libres, ont cessé de monter la garde une nuit, oubliant le danger que représentent les maîtres qu'ils ont fuis :

On raconte que Théopée fut la dernière assassinée [...] On raconte qu'elle vit son fils Théodor courir vers elle et trébucher, et se relever, touché entre les omoplates par deux à trois balles [...] Et elle vit la terre boire le sang de son enfant. Tout le sang de son enfant né libre. On raconte encore qu'elle trouva la force de ramper vers lui pour le protéger des affres de la mort [...] A ce qu'il paraît, elle garda les yeux ouverts après sa propre mort, afin que son esprit se souvienne de son bourreau, dans le regard duquel elle vit qu'il ne faut jamais mésestimer son ennemi et danser sur des fariboles et négliger de protéger la chair de sa chair. On raconte qu'elle portait l'enfant du nègre Judor dans son ventre. Son huitième enfant. (CVP : 39-40).

Marga se souvient que de tout temps, les gens disaient que la Ravine était hantée par l'esprit des marrons : « Quand j'étais petite fille, mes frères assuraient que dessous une fine croûte de terre, sitôt qu'on grattait, on rencontrait les ossements de ces nègres qui n'avaient pu trouver de digne sépulture » (CVP : 40). La légende de la Ravine s'édifie donc au gré des souvenirs et des croyances des anciens : « La nuit, si on prêtait l'oreille, on entendait gémir les hommes, pleurer les enfants et hurler les femmes » (CVP : 40), puis est corroborée « scientifiquement » par les recherches d'un :

africain-américain dont la famille était originaire de Trinidad du côté paternel et de Barbuda côté maternel, [et qui] s'exprimait sur les ondes de RCI, Radio Caraïbes International [...]. Il parcourait la Caraïbe afin de collecter les vieux récits d'esclavage auprès des ancêtres. (CVP : 264-265).

Tout en légitimant la parole de la nonagénaire, la mise en abyme des recherches du sociologue fait écho au propre travail historique de Gisèle Pineau sur l'esclavage, dans son essai *Femmes des Antilles-Traces et Voix : Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*. Par le biais du détour, la figure du chercheur dédouble donc celle de l'auteure dans la diégèse, et réhabilite une parole bafouée car tenue pour être fantasmagorique. Enfin, le fantôme de Théopée, qui ponctue régulièrement la narration de ses dires oraculaires, confirme la véracité de l'existence d'Hilaire, seul marron ayant survécu au massacre que son inconscience a provoqué : « Je me souviens [...] Il jouait de la flûte [...] Hilaire était celui qui avait rapporté l'histoire de Miss Liberty/ Celui qui nous avait fait baisser la garde » (CVP : 271-273). Surplombant les deux voix précédentes par son statut

de femme marronne assassinée, elle relate par le biais d'un discours comparable à un chant incantatoire, sa propre expérience en tant que victime et témoin privilégiés d'une partie de l'Histoire, trop longtemps dissimulée au peuple antillais.

La légende qui entoure la Ravine claire explique alors l'enclavement de la cité exclusivement destinée aux femmes monoparentales et à leur descendance : « un redoutable cloaque, un repaire de bandits, une niche de chiens délinquants » (*CVP* : 30). Pour Izora et d'autres femmes, conformément aux croyances populaires, la malédiction de leur ghetto est expressément liée au sacrilège que la construction des cases aurait engendré sur les âmes des nègres marrons :

– [...] Comment ils ont osé retourner la terre de nos ancêtres martyrs pour bâtir cette cité ? Nul n'est censé ignorer son histoire [...] Ils n'auraient pas dû réveiller la terre, creuser et bétonner tout ce passé, c'est pas bon, ça peut nous procurer des tracas... (*CVP* : 41).

La famille Bovoï est, en premier lieu, concernée puisque les os des corps d'une femme et d'un enfant sont retrouvés sous ce qui sera la future chambre de Sharon. L'esprit de Théophée raconte comment Max, qui leur offrira ensuite une sépulture sous la case :

fit remonter les premiers ossements de nous autres / Avec ce coup de pioche décisif / Tel un découvreur de trésor / Et voilà comment il nous fit sortir du conte / De cette manière qu'il nous ramena au grand jour / Intacts dans notre douleur / La mémoire pleine de ce jour à feu et à sang (*CVP* : 213).

Par un jeu de correspondances et d'échos, la narration imbrique les deux vies de Gina et Théophée, cette dernière veillant l'existence de la première. Impuissante prophétesse, elle ne peut que déplorer ce qui se produira, puisqu'elle est Celle qui Sait, comme nous l'indique le décrochage typographique systématique et la police en italiques qui rendent compte de ses propos. Sa plainte, proche de la prose poétique, agit comme un miroir révélateur des échecs de Gina, dans ses accents et sa disposition au sein du roman. Elle pleure ainsi la disparition de leurs enfants respectifs : les siens lui furent enlevés en raison de sa condition d'esclave, ceux de Gina à cause de sa négligence et de son inaptitude à les éduquer : « Gina ne le savait pas encore mais elle allait tous les [ses enfants] perdre / L'un après l'autre / Chacun son tour / C'était écrit / Vendu perdu vendu perdu vendu perdu [...] » (*CVP* : 121). Constituant une forme de continuité entre les différentes voix narratives, l'entremêlement du passé et du présent épouse donc celui de

la prose et de la poésie qui rythme la narration, pour mieux dévoiler l'avenir de la famille Bovoïr.

La dimension baroque du récit participe alors à magnifier par l'excès, le malheur qui semble en effet s'abattre sur l'innombrable descendance de Gina : Steevy est en prison, Mona s'est transformée en « pawo » (*CVP* : 97), Junior est devenu boiteux après avoir été atteint d'une balle dans le genou, Judith est malchanceuse, Billy qui porte une tache de naissance en forme de banjo dans le dos se montre irascible et désobéissant... Seules Sharon et Perle se font oublier. Le huitième enfant de Gina est alors attendu comme un messie, seul petit qui sera sauvé, par opposition à celui de Théophée, assassiné dans son ventre.

Jouant sur les limites, comme pour les registres fantastique et merveilleux, l'usage du créole qu'elle inscrit dans la langue⁴⁴, le dédoublement de ses personnages, Gisèle Pineau interpelle le lecteur sur la fiabilité qu'il peut accorder au discours qui lui est tenu. Elle le questionne alors sur son positionnement vis-à-vis de ce qu'on lui raconte (dédoubleant de ce fait les auditeurs des légendes créoles de Marga) : doit-il faire confiance ou se méfier de ce qu'il découvre ? En ce sens, doit-il prendre comme tel le discours historique officiel qu'on lui a dispensé ou doit-il s'ouvrir à d'autres récits, moins fallacieux ?

Dans *Cent vies et des poussières*, la construction identitaire de Sharon métaphorise ce questionnement. Curieuse et attentive au monde qui l'entoure, l'enfant se forge une opinion en écoutant les dires des adultes. Elle doit alors apprendre à se fier ou se méfier de certaines paroles qui peuvent parfois se révéler trompeuses. Ainsi, sa connaissance des femmes se forge à partir des bribes de conversations qu'elle surprend entre sa mère et ses amies : « tout ce qui avait des oreilles était là pour entendre, peser et engranger les informations sur ce qui se cachait dans le cœur des femmes » (*CVP* : 177). Son éducation, essentiellement transmise oralement à travers les histoires merveilleuses de sa grand-mère Izora et les récits effrayants de sa sœur Mona, édifie sa mémoire et l'amène à se rêver historienne. Mais à la suite d'un mensonge proféré au sujet de l'existence supposée des esprits marrons dans la case des Bovoïr, Sharon découvre à ses dépens la distance ténue qui sépare la vérité des

⁴⁴ Gauvin, Lise. 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala. : Je renvoie ici aux travaux de Lise Gauvin et à son concept de surconscience linguistique de l'écrivain francophone, pour évoquer la langue nouvelle que tout auteur invente dans son œuvre. Ici, Gisèle Pineau donne à entendre une voix singulière, porteuse d'un imaginaire à la croisée de ses influences antillaises, africaines et françaises.

fariboles. La romancière se plaît à jouer sur l'expression « raconter des histoires » pour interpeller de nouveau son lecteur sur la fiabilité d'une parole. La syllepse de sens transforme alors la jeune fille, d'historienne ou de conteuse, en simple menteuse : « Quand on lui demandait ce qu'elle voulait faire plus tard, lorsqu'elle serait grande, Sharon disait qu'elle serait historienne [...] En fait, elle n'était rien d'autre qu'une conteuse d'histoires... » (*CVP* : 262).

CONCLUSION

Au terme de l'étude de *Chair Piment* et *Cent vies et des poussières*, on peut conclure que ce n'est plus seulement le fantastique qui est transgressif en étant à l'origine d'une mise en cause de la réalité, mais bien l'oscillation continue entre ce registre et celui du réalisme merveilleux. Dans un mouvement de balancier permanent, la romancière réhabilite la Créolité et sa culture, tout en usant des codes narratifs traditionnels qu'elle enrichit par une profusion de formes et du merveilleux. De même, en jouant sur la légitimité ou la fabulation de la parole de la Conteuse, son propre double romanesque au sein du texte, la romancière met en cause la véracité du récit qui se dévoile. Sollicitant ainsi l'attention et le positionnement de son lecteur, elle laisse alors son récit ouvert aux multiples voix et aux sens qui le parcourt.

Le topos du dédoublement également interne à la diégèse, n'a de cesse de dupliquer des personnages défaillants qui ne se suffisent pas à eux-mêmes. Ce n'est qu'en ayant compris l'utilité que revêtait leur double et en découvrant la vérité sur leur passé, que ces figures fictives deviennent en capacité de maîtriser leur destin. Par un effet d'échos et de correspondances, l'écriture de Gisèle Pineau semble également être en quête de dévoilement. Instaurant « une vocalité du continu »⁴⁵ pour raconter l'existence des femmes antillaises, le phrasé de ses récits progresse au gré de l'entrelacement des formes, des voix narratives et des points de vue qui mêlent histoire véridique et fabuleuse, tandis que les remémorations des femmes éclairent le présent, une fois divulguées. Désireuse de donner à entendre une parole historique longtemps niée par le discours officiel et une voix féminine porteuse de toutes celles qui sont inaudibles, sa prose emprunte donc la voie du détour :

⁴⁵ Martin, S. 2017. *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Marie Delarbre Editions : Je me réfère ici aux recherches littéraires sur la voix et la relation développées par Serge Martin à partir de l'œuvre de Meschonnic.

Ecrire en tant que femme noire créole, c'est apporter ma voix aux autres voix des femmes d'ici et d'ailleurs qui témoignent pour demain, c'est donner à entendre une parole différente dans la langue française [...]
(*Ecrire en tant que noire* : 1995 ; 295).

C'est alors pour révéler « l'envers des nuages » (*CP* : 374), que Gisèle Pineau se fait marronne, enjoignant les femmes à écouter, puis à emprunter, les voix/es qu'elle leur ouvre.

Ouvrages cités

- ABRAHAM, Myriam et Gisèle PINEAU. 1998. *Femmes des Antilles-Traces et Voix : Cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*. Paris : Stock.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIAIT. 1993(1989). *Eloge de la Créolité*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick. 1988. *Au temps de l'antan. Contes du pays Martinique*. Paris : Hatier.
- CONDÉ, Maryse. 1993. *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris : L'Harmattan.
- GAUVIN, Lise. 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE. 1996. *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris : Nathan.
- MARTIN, Serge. 2014. *Politique de la voix en littérature jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*. Paris : L'Harmattan.
- . 2017. *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Marie Delarbre Editions.
- MIANO, Léonora. 2016. *L'impératif transgressif*. Paris : L'Arche Editeur.
- PINEAU, Gisèle. 2002. *Chair Piment*. Paris : Mercure de France.
- . 2012. *Cent vies et des poussières*. Paris : Mercure de France.
- . 1995. *Ecrire en tant que noire*. In : Condé, Maryse et Cottenet-Hage Madeleine. 1995. *Penser la créolité*. Paris : Karthala.
- ROUSSOS, Katherine. 2007. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil.

Entre fantastique et réalité, l'Histoire guyanaise selon Michel Lohier à travers ses *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*

Marie-Simone Raad⁴⁶
Western University (Canada)

RÉSUMÉ

Dans cet article, je me propose de montrer comment Michel Lohier, auteur guyanais du XX^{ème} siècle, parvient à s'emparer de l'Histoire guyanaise afin de l'introduire dans ses contes et légendes. Ce dernier mêle ainsi l'imaginaire à la réalité par le biais de croyances fantasmagoriques. Les récits de Lohier illustrent à la fois le système colonial et l'aliénation du Colon européen sur l'homme noir. Par le biais de l'allégorie, nous assistons à une confrontation entre l'esclave et le maître. En ce sens, le lecteur devient le témoin d'une lutte sans merci entre la ruse et l'intelligence des plus faibles contre la stupidité et la méchanceté, voire même la cupidité, des plus forts, ce qui accentue, par conséquent, la remise en question du pouvoir colonial. Ce combat symbolise ainsi la victoire de l'esclave sur le Colon, amenant par conséquent la désacralisation de ce dernier. Dans la réflexion proposée, il s'agira de montrer comment le monde colonial est représenté par le biais de l'imaginaire et surtout comment l'Histoire de la Guyane est mise en scène. Il sera donc nécessaire d'étudier la manière dont se

⁴⁶ En 2010, Marie-Simone Raad a publié un livre aux Éditions Universitaires Européennes qui s'intitule : *De Pigments à Black-Label, Léon G. Damas, un poète à la voix méconnue*. En 2016, elle a publié deux articles : « *La « marronisation » de la Bible chez les auteurs guyanais* » pour les *Cahiers du GRELCEF* et « *la présence de la Bible dans la littérature guyanaise* » pour le Dictionnaire *La Bible dans les littératures du monde* aux Éditions du Cerf. Son domaine de recherche concerne la question identitaire dans les contes et légendes de la Guyane Française, un champ peu étudié dans les lettres francophones.

déroule toute une leçon d'Histoire au travers d'un simple récit, et aussi de porter notre attention sur la scénographie enchantresse propre à l'univers des contes guyanais.

INTRODUCTION

D'après Todorov, « *le fantastique se distingue du merveilleux par l'hésitation qu'il produit entre le surnaturel et le naturel, le possible ou l'impossible et parfois entre le logique et l'illogique* »⁴⁷. En ce sens, le registre du fantastique introduit le lecteur, ainsi que le personnage principal de l'histoire, dans un monde où règnent la magie, les superstitions, les communions avec la nature, les animaux, la faune, la flore, les sorcières, le diable, les petits lutins maléfiques, ou encore les sirènes. Les récits fantastiques ont, donc, pour but de transporter les lecteurs dans un univers enchanteur. Cependant, il peut arriver parfois que la fiction de ces histoires se mélange à la réalité de la vie quotidienne.

Ainsi, si nous devons définir le vocable « fantastique », deux substantifs en résulteraient : la raison et la déraison. En ce sens, lorsque nous nous retrouvons devant un phénomène incompréhensible, nous pouvons envisager deux solutions. Soit nous donnons une explication rationnelle à ce qui nous semble étranger, soit nous acceptons que ce qui est devant nous est abracadabrant et donc que c'est bien la résultante d'une manifestation surnaturelle. Dans ce cas, l'incompréhensible devient possible et est accepté.

Cet univers fantastique se retrouve chez Michel Lohier au sein même de ses *Légendes et contes folkloriques de Guyane*⁴⁸ – dont la première édition date de 1960. Michel Lohier est un auteur guyanais né le 24 Janvier 1891 dans la commune d'Iracoubo, un petit village du Nord-Ouest de la Guyane. Enfant unique, il a vécu avec sa mère et sa grand-mère. Son arrière grand-mère était une esclave venue de Guinée. Elle s'appelait Yoyo et elle était la maîtresse de son maître, le Colon Boileau. De cette union est née Cornélie, la grand-mère de Michel Lohier qui « *était née libre, en 1821, d'une mère volée toute jeune fille sur les côtes*

⁴⁷ Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil (Points numéro 73), 1970.

⁴⁸ Édition de Référence : Lohier Michel, *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*, Paris, Éditions Caribéennes, 1980, p. 24. La première édition date de 1960 ; la réédition de ce recueil fut organisée par le Service Culturel Départemental de la Guyane dans le cadre de l'Année du Patrimoine guyanais en 1980.

africaines. Les charmes de la jeune esclave, en arrivant en Guyane, avaient séduit son jeune Maître »⁴⁹. Cornélie a épousé Jules Lohier, le fils d'un provençal nommé Bernard Lohier qui s'est marié avec la fille d'un colon d'Iracoubo, nommé Rochereau. Jules et Cornélie Lohier ont eu huit enfants, quatre garçons et quatre filles, dont Joséphine, la mère de Michel Lohier.

Le nom de cet auteur guyanais est associé à plusieurs fonctions. Tout d'abord à celle d'instituteur. Grâce à ce métier, Michel Lohier a pu, non seulement, sillonner la Guyane entière mais il a aussi appris à connaître ce département, ses habitants et ses recoins cachés. Lohier est également connu comme journaliste, avec la création notamment de la revue *Parallèle V* publiée de 1950 à 1955. D'ailleurs, c'est dans ces différentes revues qu'il publiera ses premiers contes en créole sous le pseudonyme d'Irac Oubo, en hommage à la commune guyanaise qui l'a vu naître. De plus, il a écrit des rubriques dans le journal *Radio Presse* et a été le directeur du Musée Francophonie de Cayenne. Il continue d'écrire quand la mort le frappe le 1^{er} Novembre 1973. Il venait d'achever la traduction d'*Atipa*, premier roman en créole, écrit en 1885 par Alfred Parepou.

Ses diverses publications s'inscrivent dans une approche régionaliste de la littérature et de la culture guyanaise. De nature éclectique, Lohier a affiché son ambition dès ses premières publications : partager son amour de la Guyane et transmettre son savoir aux plus jeunes. À travers ses *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*, il nous dessine un portrait de la Guyane et de ses habitants. Son but est de nous aider à mieux comprendre ce département d'Outre-mer méconnu et d'en « transmettre [l]es messages d'un symbolisme conforme au vécu des esclaves et de la société esclavagiste de l'antan [...] »⁵⁰. Ainsi, par le biais de la littérature orale, Lohier nous offre le reflet de la société guyanaise au temps du colonialisme. En effet, ses récits illustrent à la fois le système colonial et l'aliénation du Colon européen sur l'homme noir. Par le biais de l'allégorie, nous assistons à une confrontation entre l'esclave et le maître.

En ce sens, le lecteur devient le témoin d'une lutte sans merci entre la ruse et l'intelligence des plus faibles contre la cupidité et la méchanceté, voire même la stupidité, des plus forts, ce qui accentue, par

⁴⁹ *Ibid*, p. 24.

⁵⁰ Contout Auxence, *La Guyane, ses contes, ses devinettes, ses croyances, ses monuments*, Cayenne, ARM Imprimerie, Novembre 1999, p. 4.

conséquent, la remise en question du pouvoir colonial. Ce combat symbolise ainsi la victoire de l'esclave sur le Colon amenant par conséquent la désacralisation de ce dernier.

Dans la réflexion proposée, il s'agira de montrer comment le monde colonial est représenté par le biais de l'imaginaire et surtout comment l'Histoire de la Guyane est mise en scène à travers les croyances populaires et les références fantastiques employées. C'est pourquoi, nous verrons tout d'abord Michel Lohier : conteur et professeur d'Histoire, puis dans un dernier temps, une scénographie enchantée.

1. MICHEL LOHIER, CONTEUR ET PROFESSEUR D'HISTOIRE

L'histoire est une matière insaisissable, elle n'est jamais comme nous l'imaginons. Son premier devoir est de permettre au lecteur ou au héros du récit de retrouver la mémoire sur ses véritables origines. Commence alors une navigation à travers les flots du passé pour celui ou celle qui, soit écoute l'histoire, soit la lit. Par le biais de ce voyage, notre conteur guyanais permet de maintenir l'Histoire des Premières Nations ainsi que celle des hommes noirs venus d'Afrique et offre par conséquent aux générations actuelles une version différente de l'Histoire officielle, à savoir celle qui est transmise par l'institution :

[En ce sens], les contes, codes de nos ancêtres, sont des témoignages irremplaçables sur le vécu guyanais. Ce sont des projets culturels dont l'armature est la « morale personnelle » de la GUYANE. [...] Ce sont de véritables chantiers qui matérialisent la vision globale de la vie Guyanaise. Les monuments sont des gardiens muets de l'histoire et des petites histoires de la GUYANE. Ce sont des projets de sociétés, ce sont de grands foyers de culture programmés au fil des siècles. [...], trois générations inséparables de la culture du passé. Oui, une culture du passé mais non une culture dépassée⁵¹.

Les contes guyanais s'adaptent ainsi à la réalité historique du pays dont ils sont issus. De plus, ces récits possèdent une spécificité culturelle puisqu'ils « *emprunt[ent] des portions de tableaux à la tradition orale française – disons plutôt européenne – et les intègr[ent] astucieusement et surtout harmonieusement dans les modèles qui [leur] viennent d'Afrique afin*

⁵¹ *Ibid*, p. 1.

d'opérer un tout bien cohérent et d'allure nouvelle »⁵². Les contes, émis au départ de différentes régions d'Afrique, vont par conséquent subir un processus de réagencement puisqu'ils doivent s'adapter aux réalités écologiques, sociales, économiques et historiques de la Guyane.

Cette littérature orale guyanaise met en lumière la rencontre de la tradition française et africaine puisque ces contes sont avant tout des codes, voire des messages, qui décrivent minutieusement soit l'environnement guyanais, soit les traditions et le souvenir d'un peuple décimé, soit le vécu des esclaves pendant l'époque coloniale. Selon Alex Mucchielli :

Un individu [...] trouve ses modèles dans son environnement social, le plus souvent présent, quelquefois passé (identification à des personnages historiques ou à des héros). Il s'agit là d'une identification personnalisée. Un individu peut aussi non pas s'identifier, mais prendre pour référence les valeurs, normes et conduites d'un groupe qui n'est pas son groupe d'appartenance. Il s'efforce d'intégrer le système culturel qu'il se représente. [...] Cette identification culturelle se fait à travers toute la socialisation. L'identification culturelle peut avoir lieu à travers la participation à une idéologie, à des mythes, à des héros... L'identité prend corps et s'affirme en référence au passé. Pour un groupe, une société, ce passé, c'est bien sûr son histoire⁵³.

Michel Lohier fait, ainsi, coïncider sa propre histoire et l'Histoire de la Guyane. Son histoire personnelle, symbolisée par le recueillement des légendes et des contes, est donc liée à l'histoire collective.

De ce fait, en mélangeant des faits historiques à la fiction par le biais de ses légendes, Lohier révèle à la fois un côté réaliste et fantastique mais aussi qu'il n'y a qu'un pas entre la légende et la réalité. Les légendes s'inspirent de faits réels mais elles nous offrent une image revisitée, voire reformulée, de la réalité. Les héros issus des légendes sont donc des personnages qui ont réellement existé et qui, par le biais de leurs nombreux exploits, acquièrent une certaine notoriété qui s'inscrit dans la mémoire collective. Ainsi avec l'appui du fantastique, la légende prend une dimension historique contrairement au conte. Dans son introduction aux contes créoles guyanais, Michel Lohier affirme que « *L'histoire de la Guyane est peuplée de légendes. Les noirs de l'Afrique en ont apporté la plupart. Ils ont trouvé ici matière à les amplifier* »⁵⁴. Cependant, il

⁵² *Ibid*, p. 3.

⁵³ Mucchielli Alex, « Les fondements de l'identité psychosociologique », in *L'Identité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » numéro 2288, 1986, p. 63-64.

⁵⁴ Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit, p. 17.

faut savoir qu'à l'origine le vocable « *légende* » est un récit aux propriétés merveilleuses et enchanteresses qui vient du latin médiéval « *legenda* » qui signifie « *ce que l'on doit lire* » : « *la légende, par extension, est aussi un récit comportant un fondement plus ou moins historique, développé et déformé par l'imagination de la tradition, devenant ainsi un événement héroïque ou divin – comme la légende du roi Arthur. Elle se distingue du mythe, sans fondement réel* »⁵⁵.

Ainsi, à travers la fonction divertissante et informatrice de la légende, Michel Lohier a pu revenir sur l'Histoire de la Guyane en évoquant des espaces concrets par le biais de l'imaginaire. Par exemple, il nous raconte « *la légende de Vidal* »⁵⁶, qui correspond à la période de l'esclavage en Guyane. Ce récit met en avant un personnage réel qui a bel et bien existé. Vidal est en réalité une ancienne habitation esclavagiste, elle se trouve dans la commune de Rémire et elle appartenait plus précisément à la famille Vidal de Linendes Mondelice. De plus, Lohier rajoute des dates à son histoire, tels que « *1849 [et] 1851* »⁵⁷, afin de permettre au lecteur de situer ce récit dans le contexte historique de la colonisation. En ce sens, la réalité rejoint le chemin de l'imagination.

« *La légende de Vidal* » nous offre le portrait d'un maître cupide, avide, cruel et féroce envers ses esclaves. Cette histoire, Michel Lohier la tient de sa grand-mère qui « [*à travers*] *une mémoire prodigieuse, [et] malgré ses 80 ans, [...] nous racontait les atrocités subies par les esclaves tombés entre les mains des méchants « maîtres »* »⁵⁸. Elle rajoute, en parlant du maître Vidal, que c'était un « *un méchant colon qui maltraitait ses esclaves. Il était lui aussi, un ami du Diable. Ne pouvant satisfaire à ses obligations vis-à-vis de son associé, celui-ci un soir, en grand fracas, l'avait emporté par une fenêtre. Un tronc de bananier avait [...] été mis dans le cercueil* »⁵⁹. Dans cette légende, la fiction va s'associer à la réalité, avec en arrière-fond un certain « *symbolisme [illustré par le] courage des esclaves [marquant ainsi] la construction de diverses croyances populaires, comme celle du tronc de bananier ensorcelé [...]* »⁶⁰ qui servait de corps – à la place de

⁵⁵ Brunel Pierre, *Français lycée*, Paris, Éditions de la Cité, Manuel +, Juin 1998, p. 529.

⁵⁶ Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit., p. 23 à 28.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰ Le Pelletier Catherine, *Michel Lohier, régionaliste et folkloriste guyanais*, Matoury, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 2008, p. 92.

celui qui avait mystérieusement disparu – dans le cercueil. Le « *tronc de bananier* »⁶¹, selon la religion bouddhiste, symbolise la vanité. On pourrait établir le parallèle ici, où le maître représente parfaitement cette figure prétentieuse et orgueilleuse puisqu'il pactise avec le malin afin d'avoir plus de richesses et de gloire. Ceux qui ont enterré le cercueil du maître Vidal en connaissent le symbolisme, c'est pourquoi ils ont voulu accentuer l'arrogance par le biais de ce « *tronc de bananier* »⁶².

Cependant, un choix va s'offrir au lecteur dans cette légende : soit il choisit la voie du rationnel soit celle de l'irrationnel. Lohier, lui, le guidera sur le chemin le plus logique, celui où l'étrange n'a pas sa place. En effet, contrairement à sa grand-mère qui était de nature « *superstitieuse, [et qui] admettait l'enlèvement par le Diable du corps de Vidal et sa substitution par un tronc de bananier* »⁶³, l'auteur accentue le côté saugrenu de cette histoire d'enlèvement par le diable à travers l'emploi de l'adjectif naïf : « *cette naïve légende avait fait du chemin. Certes, le traditionnel tronc de bananier y figurait, mais le Diable n'y était pas. Voici l'histoire dans toute sa véracité* »⁶⁴. En réalité, c'est le propre fils du Maître Vidal, le Procureur Général Vidal de Lingendes, qui a commandité l'enlèvement de son père avec l'aide d'un capitaine véreux et sans scrupules. Le maître Vidal, malgré l'abolition de l'esclavage qui a eu lieu en 1848, continuait la traite des hommes noirs. C'est pourquoi son fils a voulu se débarrasser de lui en montant cette mise en scène. Les esclaves qui étaient également superstitieux ont réellement pensé que le diable était venu chez leur maître. Le conteur, lui, n'a pas cru en la présence d'un être maléfique et surnaturel, il est plutôt rationnel contrairement à sa grand-mère et aux esclaves. La seule chose qui se retrouve dans ces deux versions (la rationnelle et l'irrationnelle), c'est le tronc de bananier qui permet de remplacer les corps des disparus dans leurs cercueils.

Un autre exemple nous est donné avec « *Baca la main, baca mo crucifix* »⁶⁵, où le même scénario est joué mais sous un fromager cette fois-ci devenant, ainsi, un arbre maudit par la suite dans les croyances populaires. Comme pour « *la légende de Vidal* », « *Baca la main, baca mo*

⁶¹ Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit., p. 28.

⁶² *Ibid*, p. 28.

⁶³ *Ibid*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid*, p. 25.

⁶⁵ *Ibid*, p. 29 à 35.

crucifix » s'appuie sur la période de l'esclavage. Ce conte nous décrit les nombreuses richesses et le domaine colossal du colon :

Sur de vastes étendues, s'alignaient à perte de vue d'immenses cacaoyères, caféières et plantes à épices : girofliers, canneliers, muscadiers, vanilliers. Plus loin, on voyait les champs de canne à sucre, de manioc, de bananiers et de légumes divers. La Maison du Maître se trouvait sur une petite colline, non loin de la sucrerie, et les chaumières où grouillaient les esclaves, fermaient la vue vers le grand bois. Une allée magnifique encadrée d'arbres fruitiers : manguiers, avocatiers, oliviers, oranges, parépous, cocotiers, partait de la maison principale pour aboutir au fleuve⁶⁶.

Cette histoire se situe dans une petite commune de la Guyane qui s'appelle Montsinéry. Le maître pactise également avec le diable dans le but d'acquérir plus de richesses, comme dans « *la légende de Vidal* », et décède dans des conditions mystérieuses, suite à la révolte d'une esclave qui voulait sauver son fils. Ces deux légendes peuvent être mises en parallèle avec celle de Faust. En effet, la légende de Faust « *serait issu d'un « docteur » humaniste du XVIème siècle, vivant à Knittlingen, et qui passait pour sorcier. L'imagination populaire donna au personnage une dimension mythique, mais ambiguë : Faust ne croit pas en Dieu, mais assez au diable pour lui vendre son âme en échange du savoir et des biens terrestres* »⁶⁷. Ces trois personnages ont donc passé un contrat avec le malin dans l'unique but d'assouvir leur besoin des biens terrestres plutôt que de s'assurer le repos éternel.

Il faut savoir que la figure du diable est une image commune des contes guyanais. Elle se retrouve pratiquement dans plusieurs histoires. En fait, le diable remplace la fée des contes européens et notamment celle évoquée dans les histoires de Perrault : « *Dans nos contes créoles, apparaît souvent le « Diable ». Ce personnage remplace la « fée » des contes de Perrault. Son action est toujours maléfique, mais le conteur arrive toujours à lui faire essuyer un échec, ce qui d'ailleurs fait la joie des enfants et aussi des grandes personnes, car tous aiment voir triompher la faiblesse et la vertu, sur la force et la méchanceté* »⁶⁸.

Nous voyons que le diable s'oppose totalement à la fée qui est une figure positive puisqu'elle aide toujours le héros dans sa quête. Contrairement à elle, le diable symbolise un aspect négatif et il est

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

⁶⁷ Brunel Pierre, *Français lycée*, *op. cit.*, p. 514.

⁶⁸ Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, *op. cit.*, p. 19.

souvent associé au pouvoir et à l'amour de la richesse dans les contes créoles. C'est pourquoi on associe souvent le maître au diable, tous deux possèdent une puissance malfaisante. En effet, le maître n'a pas peur de passer un marché avec le malin en échange de plus de gloire et de fortune. En outre, il n'a aucun scrupule de lui offrir un enfant innocent pour assouvir cette cupidité. Le surnaturel de ces contes créoles peut faire écho avec un conte populaire allemand qui figure parmi ceux recueillis par les frères Grimm. Il s'agit du conte *Le Nain Tracassin* plus connu sous le nom de *Rumpelstiltskin*. Les deux versions montrent un pacte avec un être démoniaque qui réclame un enfant à chaque fois. Heureusement, le pacte se brise dans les deux cas. Cependant, dans le conte allemand, Rumpelstiltskin disparaît, furieux de cette défaite. Tandis que dans le conte créole, le diable remplace l'enfant qu'il n'a pas eu par le maître lui-même en l'emportant avec lui.

Ces différents protagonistes, qu'ils soient issus d'Europe ou des Amériques, sont des humains qui jouent avec des forces obscures qu'ils ne peuvent pas contrôler. Victimes de leur soif de l'or, ils ont recours à une magie très puissante et ils oublient souvent d'en payer le prix demandé car ils se croient au-dessus de ces forces occultes. En effet, ils ne peuvent pas échapper à cette dette. Peu importe l'époque ou l'endroit où ils se trouvent, le prix doit toujours être payé. Dans notre société actuelle, la figure du diable prendrait celle de l'huissier, par exemple, qui vient sans cesse réclamer son dû lorsqu'une personne n'a pas pu rembourser une somme importante auprès de sa banque.

L'Histoire de la Guyane, à travers les histoires recueillies, a permis à Michel Lohier de nous emmener dans un monde où la magie a rendez-vous avec les superstitions et les phénomènes étranges créant ainsi une scénographie surnaturelle et enchanteresse à ses contes et légendes.

2. UNE SCÉNOGRAPHIE ENCHANTERESSE

À travers ses *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, Michel Lohier intègre une ambiance effrayante dans ses contes, avec des personnages monstrueux, comme le *Baclou* – il s'agit d'un être à la fois maléfique, terrifiant et surnaturel qui a le pouvoir de fasciner. C'est une sorte de farfadet visqueux qui hante les croyances populaires guyanaises. Les gens font appel à lui dans le but de nuire à quelqu'un. Le Baclou est

présent dans le conte intitulé « *L'alliance de ma femme est perdue* »⁶⁹. Cette histoire met en avant un homme qui recherche désespérément l'alliance de sa femme mais il apprend par la suite qu'elle a été séduite par le Baclou et qu'elle lui a donné son alliance en guise d'amour. Lohier nous présente également le Maskilili et Maman-di-l'eau⁷⁰ qui sont tous les deux présents dans le conte amérindien « *Kouyoury* »⁷¹. Ce récit nous raconte la quête du fils d'un grand chef autochtone, Kouyoury. Celui-ci rêvait d'une « *grande ville fantastique, étincelante aux rayons du soleil, au pied de laquelle un lac étend ses ondes sur de brillantes pierres précieuses. Cette ville, ô mystère ! n'était habitée que par des femmes, dont la Reine, d'une beauté incomparable, attendait pour l'épouser un jeune et brave Chef d'une grande tribu* »⁷². Grâce au Maskilili et à Maman-di-l'eau, notre héros parviendra à trouver cette « *ville fantastique* » et à épouser « *la Reine* ».

En regardant ces personnages, nous pouvons remarquer une différence dans l'évolution de ces protagonistes fantastiques. Dans les contes de Lohier, le Maskilili et Maman-di-l'eau ont un aspect positif car ils aident le héros dans sa quête comme la fée de Charles Perrault ; mais de nos jours, ils sont perçus comme malfaisants, voire maléfiques. En effet, Maman-di-l'eau est la sirène des contes amérindiens. Elle symbolise l'esprit de l'eau qui séduit les êtres humains afin de les attirer dans les profondeurs des rivières guyanaises dans l'unique but de les noyer et d'absorber leurs âmes. Comme les sirènes des légendes antiques, Maman-di-l'eau hypnotise ses victimes par sa voix et sa beauté. Elle envoûte pour mieux faire couler ses proies et les mener, ainsi, à leur perte. Cette sirène, fascinante mais néfaste, « *jaillit rugissante pour avaler gloupe ! L'impertinente lavandière qui aurait commencé sa lessive avant toute chose saluée* »⁷³.

Cependant, dans les deux contes où elle est présente, Maman-di-l'eau a une image différente. Bien au contraire, elle aide les héros et les guide sur le chemin de la réussite de leur quête. Tout comme le Maskilili qui protège le héros du conte « *Kouyoury* ». De nos jours, le Maskilili est

⁶⁹Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit., p. 179 à 183.

⁷⁰Ce personnage fantastique est aussi présent dans « *L'alliance de ma femme est perdue* ». Elle aide le héros dans sa quête de l'alliance. À la fin, elle se marie avec lui.

⁷¹Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit., p. 56 à 74.

⁷²*Ibid.*, p. 58 à 59.

⁷³Chamoiseau Patrick, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Paris, Éditions Caribéennes, 1982, p. 28.

un mauvais génie qui s'amuse à jouer de mauvais tours aux personnes qui l'appellent. Il est de petite taille et il est doté d'une force herculéenne. Celui qui le cherche le trouvera toujours sous un fromager. Les individus, qui font appel à cet être maléfique, pensent que le Maskilili exaucera leurs vœux. Mais malheureusement pour eux, cet être malfaisant ne veut pas aider les personnes qui l'invoquent ; bien au contraire, le but de ce mauvais génie est de leur nuire.

En outre, à travers son recueil, Lohier nous décrit la magie envoûtante de l'environnement guyanais. En effet, il offre au lecteur un éventail varié des animaux que nous retrouvons au cœur même de la forêt amazonienne tels que la Tortue ; l'Agami⁷⁴ ; la Couleuvre⁷⁵ ; l'Araignée ; le Macaque, le Caïman⁷⁶, etc. De plus, chaque animal a un trait de caractère bien précis. Ainsi, la Tortue sera toujours la plus rusée ; l'Araignée, la plus intelligente ; le Tigre⁷⁷, le plus gourmand et le Maïpouri⁷⁸, le plus bête et qui se fera toujours arnaquer par ses amis.

Ces personnages relèvent de l'imagination populaire et peuplent donc les contes créoles. Il s'agit donc de contes fantastiques puisque chaque personnage a une fonction bien spécifique avec un pouvoir particulier. Mais dans l'ensemble, nous pouvons voir que le fantastique ne peut pas fonctionner sans la religion. En effet, le surnaturel est expliqué par la Christianisation. Par ailleurs, ces histoires se passent toutes au même moment historique : celui de la colonisation. Ainsi, les contes de Guyane nous offre un monde désenchanté, celui du mal, de la souffrance, où tous les êtres issus du monde magique sont mauvais et où aucun miracle ne se produit. Les personnages vont de catastrophes en malheurs. C'est une chaîne sans fin où souvent la ruse est montrée comme seul chemin, telle une forme supérieure de l'intelligence. Or la ruse fait aussi partie de l'univers du mal. Nous retrouvons une grande part de réel dans les contes avec les esclaves et les mères de famille n'ayant pas de quoi nourrir leurs enfants sinon après de durs efforts.

⁷⁴ Il s'agit d'un oiseau de la Guyane qu'on appelle aussi « Oiseau-Trompette » à cause de son cri.

⁷⁵ Il s'agit d'un serpent de la famille des colubridés. Mais la couleuvre n'est pas le seul serpent qui rampe les sols guyanais, il y a aussi les anacondas ou encore les vipères.

⁷⁶ Ce crocodile de la famille des alligators se retrouve dans pratiquement toutes les légendes guyanaises. Il existe trois types de caïman en Guyane : le « Caïman à lunettes » ; le « Caïman nain » et le « Caïman noir ».

⁷⁷ Il correspond en réalité au Jaguar.

⁷⁸ Mot créole d'origine amérindienne désignant « le Tapir ». C'est un gros mammifère qui vit dans la forêt amazonienne en Guyane et qui possède une courte trompe.

L'environnement réel est également présent à travers l'épaisse forêt amazonienne. De ce fait, nous pouvons également qualifier ces contes de réalistes. Michel Lohier exalte les traditions, le patrimoine culturel de la Guyane à travers ses écrits. Sa démarche en tant que conteur d'histoires est bien celle d'un auteur régionaliste et ethnologue.

CONCLUSION

Par le biais de son recueil de contes, Michel Lohier nous propose une autre version de l'histoire de la Guyane, celle qu'on ne nous apprend pas sur les bancs scolaires. Ces récits imaginaires nous permettent de nous informer sur la véritable histoire des Amérindiens et des esclaves noirs. En recueillant les folklores de ceux qui ont vraiment bâti la Guyane, Michel Lohier nous montre comment tout a commencé. Il met en lumière la Guyane d'hier afin de nous la faire connaître et de ne pas oublier ses premiers habitants. Ses histoires deviennent à la fois un hommage aux Amérindiens mais aussi aux esclaves noirs enlevés d'Afrique pour les Amériques.

Selon le musicien et comédien martiniquais Philippe Cantinol, il existe une distinction nette entre le récit court européen et créole. En effet, ce dernier déclare : « *Je conte pour tout le monde et pour moi tout le monde compte [...]. Le conte est notre théâtre premier. Le conte nous raconte. Au fil du propos, le récit se construit comme nous* »⁷⁹. Ces histoires retranscrites contribuent à exprimer l'histoire des hommes noirs et des autochtones. Ainsi lorsque Cantinol déclare que « *le conte nous raconte* », il veut tout simplement illustrer l'idée suivante, avec l'aide du pronom personnel pluriel « *nous* » qui symbolise tout un peuple : ces histoires forment toutes la même chose, à savoir le récit tourmenté des populations qui se sont mélangées à travers la colonisation. Le conte créole a pour but de reconstituer le passé morceau par morceau. Certes, nous ne pouvons pas réécrire le passé mais l'écriture permet de réparer ce qui a été abîmé. En ce sens, et pour reprendre les termes de l'écrivain guyanais Bertène Juminer, c'est « *[...] contre vents et marées, [que les habitants des Antilles-Guyane] ont légué une culture. Et pas n'importe laquelle : une culture vivante, avec sa langue, ses coutumes et ses mythes* »⁸⁰.

⁷⁹ Palatin Suzy, *Petit dictionnaire insolite des cultures et des langues créoles (Guadeloupe-Guyane- Martinique)*, Espagne, Larousse Dictionnaires, Mai 2013, p. 127.

⁸⁰ Ludwig Ralph, *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*, Paris, Gallimard, 1994, p. 144.

Les contes et légendes créoles sont donc ancrés dans une quête identitaire de tradition orale qui relate les souffrances issues du processus de colonisation. Barbarie coloniale, guerres, atrocités, aliénation culturelle et naissance d'une identité nouvelle, telles sont les différents thèmes qui peuvent se dessiner à travers les pages de ces recueils d'histoires nés pendant la colonisation et bien avant la découverte des Amériques. Cet imaginaire collectif souligne ainsi le paradigme de la violence due à cette invasion des Européens dès le début du XV^{ème} siècle.

Les propos de Michel Lohier définissent donc son identité culturelle au sein de la collectivité. Son œuvre appartient à l'histoire culturelle, littéraire et idéologique de la Guyane. Elle met en lumière différents aspects de la culture guyanaise. L'auteur nous décrit l'évolution de la Guyane telle qu'il l'a connue dans son enfance, puis, au cours des différentes étapes qui ont marqué la transformation de ce département et que Lohier a connue à la fin de ses jours. De plus, à la lecture de ces récits, nous pouvons déceler une certaine fougue de la part de l'auteur. En effet, son ardeur à exprimer son identité guyanaise, dans une époque où dominait un idéal d'occidentalisation, voire d'assimilation, est bien ressentie par ses lecteurs. Le but premier de Lohier tend, par conséquent, à glorifier les particularités des différentes communes de Guyane malgré la présence de cette forte acculturation.

Ses écrits mettent donc en lumière des domaines variés de la Guyane comme la culture, les pratiques religieuses, la faune, la flore et la géographie. En ce sens, Robert Vignon présente l'œuvre de Michel Lohier de la manière suivante : « *Tous ceux qui aiment la Guyane, tous ceux aussi qui aiment l'homme dans sa force et ses faiblesses, dans sa bonté et dans sa cruauté, dans sa loyauté et sa perfidie, liront avec joie ce livre, dédié à la Guyane et, par-dessus elle, à l'Humanité* »⁸¹.

⁸¹ Lohier Michel, *Légendes et contes folkloriques de Guyane*, op. cit, p. 14.

Ouvrages cités

- BRUNEL, Pierre. Juin 1998. *Français lycée*. Paris : Éditions de la Cité.
- CHAMOISEAU, Patrick. 1982. *Manman Dlo contre la fée Carabosse*. Paris : Éditions Caribéennes.
- CONTOUT, Auxence. 1999. *La Guyane, ses contes, ses devinettes, ses croyances, ses monuments*. Cayenne : ARM Imprimerie.
- LE PELLETIER, Catherine. 2008. *Michel Lohier, régionaliste et folkloriste guyanais*. Guyane : Ibis Rouge Éditions.
- LOHIER, Michel. 1980. *Légendes et Contes folkloriques de Guyane*. Paris : Éditions Caribéennes.
- LUDWIG, Ralph. 1994. *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris : Gallimard.
- MUCCHIELLI, Alex. 1986. *L'Identité*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? » numéro 2288.
- PALATIN, Suzy. 2013. *Petit dictionnaire insolite des cultures et des langues créoles (Guadeloupe- Guyane- Martinique)*. Espagne : Larousse Dictionnaires.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil (Points numéro 73).

QUÉBEC ET ACADIE

Des « merveilles » médiévales en Acadie contemporaine : l'œuvre de Georgette LeBlanc

Juliette Valcke⁸²

Université Mount Saint Vincent (Canada)

RÉSUMÉ

Georgette LeBlanc, auteure originaire de la Nouvelle-Écosse, est reconnue comme l'une des voix les plus singulières de la littérature acadienne contemporaine. Son esprit novateur se manifeste toutefois de façon assez paradoxale puisque ses œuvres *Alma* (2006), *Amédé* (2010), *Prudent* (2013) et *Le Grand Feu* (2016), toutes saluées pour leur puissance d'évocation, s'apparentent à des textes français vieux de plusieurs siècles. Se disant volontiers médiévale par ses racines et par sa langue, LeBlanc produit en effet des proses poétiques dont la forme et les motifs littéraires évoquent ceux des textes narratifs du XII^e siècle. Nous nous attarderons notamment, dans cet article, sur le fait que le monde élaboré par LeBlanc reprend des éléments merveilleux typiques de la légende arthurienne et des chansons de geste du Moyen Âge, et ce tant du point de vue des thèmes et des personnages que des décors dans lesquels ils évoluent.

⁸² Médiéviste de formation, Juliette Valcke est professeure de langue et littérature françaises à l'Université Mount Saint Vincent, à Halifax. Spécialisée en théâtre, elle a travaillé sur l'histoire et le corpus franco-bourguignon de la société badine de la Mère Folle de Dijon (XV^e – XVII^e s.), dont elle a publié l'édition critique aux Éditions Paradigme, à Orléans. Elle poursuit actuellement des recherches sur les langues régionales utilisées dans la littérature à des fins identitaires ainsi que sur le rôle des sens et des synesthésies dans les œuvres littéraires, sujets qui lui ont inspiré plusieurs articles et communications. Depuis quelques années elle s'intéresse également à l'influence de la littérature française médiévale sur la littérature acadienne actuelle, notamment sur l'œuvre de Georgette LeBlanc.

INTRODUCTION

L'influence du Moyen Âge et de la Renaissance sur les traditions populaires acadiennes n'est plus à démontrer. La célèbre thèse d'Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, publiée en 1971, a marqué les études en ce domaine et d'autres chercheurs, comme Bernard Émont, Anne Brown ou Denis Bourque, ont depuis continué à en relever les marques⁸³. L'Ordre de Bon-Temps, par exemple, qui existe toujours en Acadie, représente l'une des nombreuses manifestations de cette influence puisque les origines du personnage de Bon-Temps remontent à la Bourgogne médiévale ; il jouait en effet un rôle important dans le théâtre de la Mère Folle, une société badine dont les activités ont marqué la vie dijonnaise entre les XV^e et XVII^e siècles⁸⁴. En littérature, cette influence se fait bien sûr également sentir ; bon nombre d'œuvres acadiennes – celles d'Antonine Maillet, Laurier Melanson ou Claude Renaud, par exemple – exploitent des situations, des personnages qui, s'ils ne sont pas issus directement de la culture médiévale française, en cultivent à tout le moins l'esprit carnavalesque tel que défini par Mikhaïl Bakhtine⁸⁵.

L'influence du Moyen Âge ne se limite cependant pas au carnavalesque et elle ne se fait pas non plus sentir uniquement sur les auteurs de la génération de Maillet ; les œuvres de l'auteure néo-écossaise Georgette LeBlanc, saluées tant pour leur qualité que leur originalité, s'apparentent en effet à des formes littéraires qui n'évoquent en rien le monde rabelaisien mais s'inscrivent plutôt dans celui de la courtoisie et de la chanson de geste médiévales. De fait, c'est en puisant dans l'héritage littéraire des XII^e et XIII^e siècles français que Georgette LeBlanc a créé l'univers si particulier de ses œuvres pourtant bien ancrées en Acadie, soit *Alma* (2006), *Amédé* (2010), *Prudent* (2013) et

⁸³ Voir Émont, Bernard. 2006. « L'Ordre de Bon-Temps et les influences festives et littéraires de la Renaissance ». *Québec français* 142, 64-67 ; Brown, Anne, et Bourque, Denis (dir.). 1998. *Les littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton : Éditions d'Acadie/Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvement ».

⁸⁴ Outre l'article de Bernard Émont, voir Grenon, Jean-Yves, « Le 400^e de l'Ordre de Bon-Temps », 13 avril 2008. En ligne. <http://www.quebechebdo.com/Communaute/2008-04-13/article-1587886/Le-400e-de-lOrdre-de-Bon-Temps/1> ; et Valcke, Juliette. 2012. *Théâtre de la Mère Folle. Dijon (XVI^e-XVII^e s.)*. Orléans : Paradigme, coll. « Medievalia ».

⁸⁵ Voir Bakhtine, Mikhaïl. 2010 [1970]. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

finalemeⁿt *Le Grand Feu* (2016). Si le Moyen Âge s'y perçoit en effet dans les choix formels et thématiques de LeBlanc, il se manifeste cependant de façon plus évidente encore dans son exploitation du merveilleux, qui trahit un imaginaire proche de celui des romans arthuriens tant du point de vue des motifs littéraires que de la démarche créatrice même. C'est sur cet aspect de l'œuvre de LeBlanc, visible plus particulièrement dans *Amédé*, que nous nous pencherons dans les lignes qui suivent.

1. LE MERVEILLEUX MÉDIÉVAL

Avant de relever les manifestations du merveilleux médiéval dans l'œuvre de Georgette LeBlanc, il faut bien sûr en préciser les principales caractéristiques. Pour cerner notre propos, nous ne chercherons ici à le définir que tel qu'il se présente dans la littérature profane du Moyen Âge, surtout dans les textes courtois du XII^e siècle et dans la chanson de geste, car il s'agit là, selon nous, des premières sources d'inspiration de LeBlanc. Nous n'aborderons donc pas le merveilleux chrétien, que Francis Dubost décrit comme « une immobile splendeur où rayonne le miracle » (1996 : 2).

De nombreux médiévistes parmi les plus éminents, tels Paul Zumthor, Jacques Le Goff et Daniel Poirion, ont cherché à cerner les particularités du merveilleux médiéval. Comme c'est presque toujours le cas lorsque l'on traite de merveilleux, la différence entre celui-ci et le fantastique a été l'une des premières questions que la plupart d'entre eux ont abordée. D'après Tzvetan Todorov, le fantastique « occupe le temps de l'incertitude » (Todorov 1970 : 29) éprouvée par celui qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel et dont il ne sait s'il s'agit d'une illusion provoquée par les sens ou d'un phénomène réel obéissant à des lois inconnues. Selon cette définition, pour qu'il y ait fantastique, le lecteur ou le témoin doit avoir une connaissance raisonnablement approfondie du monde qui l'entoure et de son fonctionnement pour identifier le phénomène auquel il assiste comme étant « anormal ». Or, comme le souligne Samuel Sadaune, « il faut attendre au moins les Lumières pour voir l'explication rationnelle commencer peu à peu à supplanter l'explication divine. Et ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle qu'apparaît une frontière précise entre le réel et l'irréel, le normal et le paranormal, le naturel et le surnaturel » (2009 : 7). Pour l'homme médiéval, en effet, le monde constitue une création

divine ; il estime donc justifié que beaucoup de ses aspects dépassent la compréhension humaine. Par conséquent, « s'il peut se montrer émerveillé ou effrayé devant un spectacle inattendu ou inhabituel, il ne saurait réellement s'en étonner. Pour lui, l'événement surnaturel est parfaitement explicable (à défaut d'être toujours compréhensible) [et] provient de la seule autorité supérieure à celle de la nature : l'autorité divine » (2009 : 7).

Pour certains médiévistes comme Paul Zumthor, par exemple, parler de « fantastique » dans le cadre de la littérature médiévale est donc anachronique⁸⁶, alors que d'autres soutiennent néanmoins qu'il existait à l'époque « des enclaves » de fantastique dans une littérature essentiellement merveilleuse (Ferlampin-Acher 1997 : 81). D'autres encore se réfèrent à la définition de Philippe Ménard qui distingue dans les textes médiévaux « les deux aspects de la surnature, le côté inquiétant, troublant, c'est-à-dire le fantastique, et le côté reposant, réconfortant, c'est-à-dire le merveilleux » (1995 : 169). Enfin, certains ont adopté l'idée de Francis Dubost qui, reprenant la définition de Todorov, estime que le fantastique médiéval consiste dans « une hésitation éprouvée devant l'inexplicable par un être *qui connaît d'autres causalités que naturelles* » (1997 : 18 ; l'auteur souligne). Un consensus semble ainsi difficile, voire impossible, à atteindre. Cette difficulté montre à quel point les frontières entre les différentes notions demeurent floues lorsqu'on aborde le monde médiéval. Ceci nous amène pour notre part à conclure, à la suite de Daniel Poirion, que

ces distinctions [entre étrange, merveilleux et fantastique] perdent de leur pertinence quand on tente de les utiliser pour expliquer Chrétien de Troyes, Marie de France ou le *Lancelot en prose*. [...] En fait, *l'étrange*, le *merveilleux*, le *fantastique* désignent le même phénomène, mais selon différentes perspectives, à savoir celles de la psychologie, de la littérature et de l'art. Quant au phénomène lui-même, on peut le définir comme la manifestation d'un écart culturel entre les valeurs de référence, servant à établir la communication entre l'auteur et son public, et les qualités d'un monde *autre*. Notre objet étant la littérature, c'est du terme *merveilleux* que nous nous servirons pour désigner la présence de cette *altérité* dans les œuvres médiévales. (1982 : 3-4 ; l'auteur souligne)

L'altérité, sous la forme de l'Autre et de l'Ailleurs essentiellement, représente donc l'un des critères fondamentaux pour identifier le merveilleux médiéval.

⁸⁶ Selon Paul Zumthor, « le fantastique que nous attribuons au roman médiéval est le nôtre » (1972 : 138).

Pour l'homme médiéval, l'altérité constitue une notion familière puisque, pour lui, la vie sur terre ne représente qu'une étape vers un autre monde, l'au-delà ; le monde terrestre visible, la nature, côtoie donc le « sur-naturel », avec lequel il interagit parfois. Ce surnaturel se répartit, selon Jacques Le Goff, en trois catégories : le *miraculosus*, soit le surnaturel spécifiquement divin ; le *magicus*, soit le surnaturel diabolique ; et le *mirabilis*, qui est le merveilleux avec des origines préchrétiennes (1985 : 22). Jusqu'au XII^e siècle, le *miraculosus* domine dans la plupart des textes littéraires, mais il se crée à partir de cette époque, sous l'influence de la culture celtique, un glissement vers le féérique qui impose graduellement le *mirabilis*, même si le miraculeux et le diabolique ne disparaissent pas pour autant des textes ; le Cycle du Graal illustre bien cette combinaison de diverses influences où domine le chatoyant du *mirabilis*. À ce terme, Le Goff préfère d'ailleurs le pluriel *mirabilia* : « C'est que non seulement le merveilleux renferme un monde d'objets, un monde d'actions diverses, mais que par derrière, il y a une multiplicité de forces » (1985 : 22).

L'étymologie du mot *mirabilia*, avec sa racine *mir*, implique un aspect visuel qui se double d'un étonnement car il s'agit d'une référence à l'œil qui s'écaille (Le Goff 1985 : 18). Le principe à l'origine du merveilleux médiéval repose donc sur une surprise qui est causée par un événement, un personnage, un objet qui ne se retrouve pas habituellement sous cette forme dans la réalité, et cette surprise « se nuance ensuite de crainte, d'admiration ou de fascination » (Poirion 1982 : 4). Dans les œuvres littéraires, le terme « merveilleux » est alors utilisé : la bataille de *La Chanson de Roland* est ainsi « merveilleuse et pesante » (Jonin 1979 : 169)⁸⁷, tout comme le spectacle de la tempête dans *Yvain* de Chrétien de Troyes⁸⁸. L'apparition de la merveille dans la fiction médiévale provoque ainsi une forme de rupture dans l'univers fictionnel ; pour identifier le merveilleux, il faut donc retrouver les marques cette rupture, qui est causée par une des formes de l'altérité (Poirion 1982 : 4).

⁸⁷ *La Chanson de Roland* étant un texte anonyme, nous avons utilisé le nom du traducteur dans les références.

⁸⁸ Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le chevalier au lion*. Poirion, Daniel (dir.). 1994. *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 349. Cette édition de 1994 rassemblant tous les romans de Chrétien de Troyes, nous utiliserons désormais le titre abrégé de chacun d'eux, suivi du folio, dans les références.

Cette dernière se retrouve tout d'abord à la base des textes, dans les sources d'inspiration des auteurs puisque, nous l'avons précisé plus haut, les formes merveilleuses qui se sont glissées dans la littérature française à partir du XII^e siècle sont pour la plupart venues d'ailleurs. Les légendes celtiques, surtout, ont inspiré les auteurs médiévaux car elles comportent « une donnée poétique de premier ordre : le goût [...] de l'aventure impossible, du dépassement et des quêtes surhumaines, la croyance en un autre monde à la fois mystérieux et proche où les morts côtoyaient les vivants » (Payen 1971 : 214). Ainsi, pour faire de leurs textes des légendes, pour que leurs personnages deviennent des héros hors du commun, les auteurs du Moyen Âge ont puisé dans d'autres cultures, plus anciennes ; le merveilleux médiéval français repose donc d'abord sur « la réception de cette autre culture par la culture commune » (Poirion, 1982 : 5). Georgette LeBlanc a agi de même dans son œuvre ; elle a à son tour puisé dans une littérature « autre », soit la littérature médiévale française, et en a retiré des motifs propres à susciter l'étonnement de son public, à l'émerveiller.

2. UNE ŒUVRE MÉDIÉVALE

La forme que LeBlanc a choisi de donner à ses œuvres en est une première manifestation. Ses textes se présentent en effet comme des poésies narratives, forme d'origine médiévale que l'auteure a retenue parce qu'elle permet, comme elle le souligne dans l'introduction de sa thèse de doctorat, de « raconter et transformer [des] histoires simples en de véritables récits épiques » (2007 : 18). Le roman courtois du 12^e siècle et la chanson de geste témoignent de la justesse de cette remarque ; le roi Arthur et le chevalier Roland, tous deux personnages historiques secondaires, sont devenus légendaires en partie parce que leur histoire avait été présentée, ou magnifiée, par des poésies narratives. Versifiés et rimés ou assonancés, les textes narratifs médiévaux présentent en effet des procédés stylistiques qui concourent à ce résultat : enrichissement graduel des informations au fil des vers, reprise de formulations semblables d'une strophe à l'autre, utilisation de nombreuses anaphores, énumérations et gradations, etc. Un rythme hypnotique est ainsi instauré, ajoutant à la fascination que l'histoire elle-même exerce sur le public⁸⁹. C'est de la même façon que LeBlanc

⁸⁹ Sur ce sujet, et plus particulièrement sur les rapports entre la chanson de geste et *Amédée*, voir Valcke, Juliette. 2016. « De *Roland* à *Amédée* : filiation médiévale d'un roman acadien

cherche à inscrire dans notre imaginaire l'histoire d'Alma, sa grand-mère ; celle d'Amédé, un accordéoniste louisianais du début du 20^e siècle ; de Prudent, un de ses ancêtres ; et enfin de Cécile Murat, qui vivait à la Baie Sainte-Marie au 19^e siècle.

Le prologue du *Grand Feu*⁹⁰ témoigne de la justesse du choix formel de l'auteure. Dès le début du roman, en effet, LeBlanc utilise diverses techniques narratives, dont plusieurs sont énumérées ci-dessus, qui concourent à créer l'atmosphère de légende qui baignera l'ensemble du texte.

À Kespukwitk
 la fortune se trouvait
 si tu savais djetter
 ils disoient
 qu'elle était là, point cachée, une miette partout
 des petites mines d'or laissées
 sous la braise des grands feux des temps premiers
 de la Vallée Sacrée jusqu'aux ports de la grande mer salée
 les arcs et les courbes de Kespukwitk, de son corps sacré
 qu'avait point arrêté, qui djettait tranquille
 qui rebrulerait un jour pour illuminer
 (c'est ça qu'on disait)
 traces, mappes des gros trésors laissés cachés
 de toutes ces mines d'or, diamants oubliés (*GF* : 15 ; nous soulignons)

La versification, bien qu'elle soit plus libre que celle des textes médiévaux, présente des caractéristiques semblables : les répétitions de certains termes (mines d'or, djetter, sacré) ; les précisions graduelles sur la nature du trésor ; le champ lexical de la richesse (fortune, mines d'or, trésors, diamants) ; celui de la lumière et du feu (braise, feux, rebrulerait, illuminer), qui rappelle la couleur de l'or ; la personnification du lieu, avec les « arcs et les courbes » du « corps » de Kespukwitk ; les assonances répétées en *e* et en *or*, qui contribuent au rythme obsessif du texte, sont autant de caractéristiques qui rappellent la façon dont les poètes médiévaux captaient l'attention de l'auditoire, lui transmettaient l'intensité du récit. En procédant ainsi, Georgette LeBlanc atteint non seulement le même résultat avec son lectorat, mais elle le renvoie du même coup à une culture plus ancienne, comme Marie de France et Chrétien de Troyes le faisaient eux-mêmes ; se retrouve

du 21^e siècle ». Francis, Cécilia et Viau, Robert (dir.). *Littérature acadienne du 21^e siècle*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Essais », 17-29.

⁹⁰ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GF*, suivi du folio.

ainsi, à la base même de sa création, la notion de distance, d'altérité, qui est l'une des conditions du merveilleux médiéval.

Cette notion est d'ailleurs amplifiée par le cadre temporel de la narration elle-même. En effet, le merveilleux se passe en général lors d'une époque indéfinie, ainsi qu'en témoignent les formules d'« il était une fois », de « jadis » ou de « en ce temps-là » qui marquent le début des contes de fées traditionnels et des romans, lais et chansons de geste du Moyen Âge. Les narrateurs des romans de Chrétien de Troyes situent ainsi leurs histoires dans un « autrefois » mythique, quand régnait le roi Arthur : « Un jour de Pâques, au printemps, le roi Arthur tenait sa cour à Caradigan, son château », explique le narrateur dans le prologue d'*Érec et Énide* (*Érec* : 3). Cette référence imprécise à un temps légendaire plonge dès le premier abord le lecteur dans un autre monde, ce qui instaure une rupture, une distance qui rajoute à l'impression de mystère.

Georgette LeBlanc utilise également cette technique dans ses œuvres, particulièrement dans *Amédée*⁹¹ et *Le Grand Feu*. En effet, ainsi que le passage du *Grand Feu* cité plus haut permet de le constater, l'auteure, en choisissant de présenter le Sud-Ouest de la Nouvelle-Écosse sous son nom mi'kmaq, renvoie à une époque mythique, celle des « temps premiers », des origines autochtones. Comme la « cour somptueuse et vraiment royale » d'Arthur (*Yvain* : 339), Kespukwitk y est de plus décrit comme un lieu idyllique devenu ensuite une sorte d'eldorado ou, mieux, un

[...] Paradis
terrestre, mousseux, qui guidait ceux et celle qu'arrivent
de partout, qu'avaient entendu dire
qu'étaient là pour découvrir trésors, légendes, les richesses racontées (*GF* : 15)⁹²

La juxtaposition des notions de nature, de sacré et de richesse confère ainsi au lieu une aura de légende qui s'amplifie encore du fait que cette vision paradisiaque aurait été transmise de façon orale. Comme Marie de France, qui précise dans plusieurs de ses œuvres que la matière de celles-ci tire son origine dans ce que « disent les Bretons » (Marie de France : 1959 : 50), le narrateur du *Grand Feu* mentionne, en plus de faire allusion à des richesses « racontées », que la description de

⁹¹ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM*, suivi du folio.

⁹² Joëlle Papillon note à ce sujet que Kespukwitk est un espace métissé, « probablement le plus métissé de l'œuvre de LeBlanc jusqu'à ce jour » (2016 : 37).

Kespukwitk est établie d'après ce qu'« ils disoient » et que « c'est ça qu'on disait » (*GF*, 15), insistant ainsi encore une fois, avec l'utilisation des pronoms « ils » et « on », sur la notion d'altérité ; la source de l'histoire résiderait ainsi en apparence dans une autre culture ou, à tout le moins, une culture plus ancienne.

Les mêmes caractéristiques d'oralité et de distance temporelle marquent le texte d'*Amédé*. En effet, comme l'indique le titre du prologue, « Alma raconte » (*AM* : 11) une histoire qu'elle a elle-même auparavant entendue. Elle explique tout d'abord que « l'Histoire a braqué dans la nuit / dans la sueur de [s]on écoute » (*AM* : 15 ; nous soulignons) et décrit tous les bruits, métaphores de récits oraux, qu'elle a entendus un soir de tempête et qui ont augmenté jusqu'à devenir la trame de son récit : d'abord « un son comme une pluie », puis le grondement d'une tempête « jusqu'au galop / un champ de bêtes pris louses », des « cris d'hommes », « des voix d'hommes en rage » et finalement, en une sorte d'ultime crescendo auditif qui a annihilé tout le reste, « un cri » (*AM* : 13-15). Le refrain « l'Histoire a braqué dans la nuit », repris au début des trois strophes suivantes, les dernières du prologue, annonce ensuite la première partie du récit proprement dit.

Celui-ci, comme *Le Grand Feu*, évoque d'abord un « autrefois » mythique. Le début du roman constitue de fait un véritable récit des origines, les premiers vers rappelant même le livre de la Genèse :

au début
le cri était grand et partout
comme la mer qui l'avait amené là
comme les longs voyages
les très longs voyages
voyages qu'avaient duré des années, des siècles (*AM* : 19)

La narratrice ne précise jamais l'espace temporel de son récit, qu'elle fait débiter avec la fondation du « Village » (sans autre précision nominative), sur les rives de l'Atchafalaya, donc en Louisiane, après des années d'errance provoquées vraisemblablement par la Déportation. Elle mentionne seulement qu'après

sept ans sur les mers
[...] un après l'autre, chaque bote braquit
des quatre coins de la mer, chaque bote reprit
pour les douces et longues jambes de l'Atchafalaya
[...]
après plusieurs nuit de-même
[...]
les exilés braquirent à se lever. (*AM*, 19-21)

La forme narrative des œuvres de Georgette LeBlanc, leur oralité apparente et l'imprécision spatio-temporelle qui entourent les récits, concourent ainsi à inscrire ces derniers dans un cadre qui évoque celui des œuvres merveilleuses du Moyen Âge. À cela s'ajoutent également des motifs merveilleux précis ; *Amédé*, sur lequel s'appuie le reste de notre démonstration, apparaît en ce sens particulièrement fertile.

3. AMÉDÉ ET SES « MERVEILLES »

Bien que cela puisse sembler à première vue surprenant, aucun combat physique ne prenant place dans le roman, *Amédé* présente certaines caractéristiques du merveilleux guerrier médiéval. En effet, celui-ci repose entre autres sur des combattants dont le charisme, la vaillance et l'adresse « dépass[ent] les limites de nos possibilités humaines » (Poirion, 1982 : 20-21) ; dans *La Chanson de Roland*, le héros éponyme est un chevalier hors du commun, d'une « merveilleuse bravoure » (Jonin 1979 : 142), d'une habileté surhumaine aux armes. Modèle de courage pour les chevaliers français, qui se battent mieux sous son regard, il tranche d'un coup les heaumes, hauberts, corps et chevaux de ses adversaires et ce « sans se soucier de chercher la jointure » (Jonin 1979 : 163) ! Ses coups sont « merveilleux » (Jonin 1979 : 167) et témoignent d'un talent surnaturel. Devenu légendaire grâce à la chanson qui porte son nom, Roland s'inscrira dans l'imaginaire médiéval comme un héros prodigieux, mort en martyr pour la nation française.

Comme Roland, Amédé possède une aura presque surnaturelle qui subjugue son entourage. Musicien hors du commun, il envoûte les villageois par son chant, sa voix ; il les inspire, comme Roland inspire ses compagnons, au point qu'ils trouvent le courage de danser malgré les menaces de l'Église (Vigilance) :

dans la voix qui montit de son grand corps fier
de la pleine rondeur de ses lèvres
de l'éclat de ses yeux comme d'un ciel étoilé
Amédé défit la perle des boutons de la tunc
dans le plein mitan du Village
devant les chiens de Vigilance
[...]
Amédé arrachit hardes, gouttes de sueur des danseurs
jusqu'au sel
jusqu'à une soif que chaque corps du Village reconnaissait

le cri d'Amédé montit dans la nuit
 comme un voyage
 comme un très long voyage
 qui recommençait (GL, 25)

Amédé, par son chant, rappelle ainsi à chacun ses origines, lui fait reprendre le contact perdu, usé par des années de trop grand confort, avec ses racines ; les habitants du Village, dont les ancêtres abordèrent les rives de l'Atchafalaya après la Déportation, renouent grâce à lui avec leur histoire, marquée par l'errance, et avec leur culture. Comme Roland dont l'exemple galvanise les chevaliers français, Amédé stimule ses pairs, particulièrement Lejeune qui, sous son influence, interprète la musique cadienne comme jamais auparavant :

quand-ce que Lejeune sentit Amédé se pencher à ses côtés
 pour mieux entendre les cordes du violons sonner
 Lejeune se sentit plus grand
 sentit la pleine force de l'ancre du Village
 le cercle parfait du carré
 et ça fit jouer Lejeune fier, plus fort (AM : 27-28)

En leur faisant redécouvrir les fondements de leur identité cadienne, Amédé, comme Roland, permet aux siens de renouer avec leur fierté.

Amédé est pourtant un « sans-famille, Étranger » (AM, 24). Le merveilleux est ainsi introduit par l'Autre, l'être différent, comme c'est le cas dans les romans courtois du XIIe siècle ; dans *Yvain* de Chrétien de Troyes, c'est un paysan hideux à l'orée d'une forêt qui indique aux chevaliers la route vers la fontaine merveilleuse (346) ; dans *Érec*, c'est le cerf blanc, dont la couleur signale qu'il constitue un « leurre envoyé de l'Autre Monde » (Harf-Lancener 1984 : 222), qui annonce le début de l'aventure merveilleuse (5) ; dans *Lancelot*, enfin, c'est un chevalier inconnu lourdement armé qui provoque les événements (508). De la même façon, Amédé, lui aussi venu d'un « ailleurs » indéfini, bouleverse le Village ; la notion d'altérité, si importante pour le merveilleux médiéval, repose donc ici particulièrement sur le personnage principal. Signe qu'il entretient un lien avec un autre monde mystérieux, Amédé arrive, le premier soir, par la forêt ; c'est en effet en franchissant « l'anse du bois, le madouesse des pins » (AM : 23) qu'il parvient au Village. Or la forêt représente dans les romans médiévaux un lieu intermédiaire où l'Autre Monde touche le monde réel et où toutes les rencontres sont possibles ; c'est par elle que le merveilleux s'insère dans l'histoire. Dans le texte de Georgette LeBlanc, la forêt, qui « envoie » Amédé au Village, joue donc également ce rôle d'intermédiaire entre deux mondes.

La forêt y est aussi présentée comme un lieu merveilleux dont les arbres parlent, jouent de la musique et changent le destin des hommes. Ainsi, lorsque les tout premiers habitants de la région s'effondrent sur la grève de la rivière Atchafalaya, ils ne trouvent le courage de défricher et de fonder le Village que grâce au grand cyprès. L'image de cet arbre majestueux sur les bords de la rivière rappelle de façon troublante le motif du pin et de la fontaine, archétype de l'imaginaire médiéval qui se retrouve dans de nombreux textes dont, encore une fois, *Yvain* de Chrétien de Troyes (Gallais 1992 : 85-95). Elle est en effet fondée elle aussi sur l'opposition des contraires : comme le pin du roman médiéval, qui est un « élément vertical et pérenne (le pin est un arbre à feuillage persistant) [s'opposant] à la fluidité horizontale de l'eau » (Baumgartner 2003 : 95), le cyprès représente les nouvelles racines développées par les exilés après leur errance sur les mers, l'« ancre » qu'ils parviennent enfin à jeter.

le cyprès braquit
à raconter
de ses longs bras fit jouer l'archet
[...]
au son de l'archet
les exilés braquirent à se lever
droites et doux comme la canne
braquirent à grouiller
et c'est de-même que dans l'archet du cyprès
le Village s'avait braqué
c'est de-même que l'archet du cyprès arrivit
à noyer jusqu'au fond de la voix
jusque dans le creux du violon
tout le tourment du cri
toute la misère de retrouver la terre, l'ancre du temps
de parenté à parenté à parenté (AM : 20-21)

La voix et l'archet du cyprès, métaphores de la culture orale et musicale transmise au fil des générations, aident ainsi les nouveaux arrivants à retrouver leur fierté identitaire et à recommencer leur vie. Comme c'est le cas dans les romans merveilleux du Moyen Âge, la forêt, ou l'un de ses éléments, est ainsi un catalyseur de l'action. Pour Amédée comme pour les chevaliers de la Table Ronde, elle constitue aussi le point de départ de leur quête.

Le motif de la quête représente un autre parallèle entre l'univers merveilleux des romans arthuriens et le texte de Georgette LeBlanc. En effet, comme Perceval qui, dans le *Conte du Graal*, part à la recherche de

la coupe mystérieuse dans laquelle Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ – le fameux Graal, symbole de la chrétienté –, Amédé arrive au Village poussé par la quête du Livre mythique qui contient ses racines :

le Village avait appelé Amédé depuis petit
 sa grand-mère avait raconté que c'était au Village qu'il y avait le Livre
 [...]

 sa grand-mère avait dit que le Livre
 c'était itou le grand cyprès de l'Atchafalaya
 qu'avait regardé tempêtes et gros vents passer
 qu'avait fait sa peau de mousse et d'oreillers
 qu'avait appris à chanter et nager même enraciné
 et que c'était ça la famille

Amédé avait juré qu'un jour il trouverait
 un jour il toucherait le Livre
sentaient que sa voix en dépendait (AM : 24 ; nous soulignons)

Ainsi, comme le héros du *Conte du Graal*, Amédé est poussé par une quête identitaire ; il doit trouver le Livre pour s'accomplir en tant qu'artiste cadien. Sa quête se dédouble toutefois rapidement puisqu'il tombe amoureux de Rose, la femme de Grosse Tête. Comme Lancelot qui est épris de Guenièvre, l'épouse d'Arthur, il poursuit alors à la fois un amour interdit et une recherche spirituelle, ce qui le pousse à se dépasser, à devenir un héros sans équivalent dans le monde « naturel », soit dans le système de référence du Village. Comme le souligne Dubost à propos des romans de la Table Ronde,

[P]riminaire romanesque se fixe autour d'un double désir doublement suspect : aimer et savoir. Ainsi s'engage la littérature de la quête avec son ambivalence fondamentale qui la porte tantôt vers le Graal, tantôt vers la Dame. [...] On assiste donc à deux développements qui paraissent s'orienter en sens inverse, mais qui en fait se complètent : l'élargissement du champ, avec les recherches tournées vers les données mythiques ; un rétrécissement, avec les recherches centrées sur le sujet. [...] Mais ce double langage ne peut se faire entendre qu'à travers ces histoires exemplaires qui s'écrivent et s'inscrivent en dépassement des données empiriques, et c'est ce dépassement qui portera le nom de « merveilleux » ou de « fantastique » selon l'appareil de rhétorique qui l'expose et le mode de pensée qui l'inspire. (Dubost 1996 : 2).

Force est de constater que ces remarques éclairent aussi bien le roman de Georgette LeBlanc qu'un roman arthurien si l'on substitue le Livre au Graal, et Rose à la Dame. Quant à la distinction entre merveilleux et fantastique, nos remarques, dans la première partie de ce texte, devraient

permettre de conclure que, dans l'univers très médiéval de Georgette LeBlanc, il s'agit effectivement d'un dépassement typiquement merveilleux.

Les parallèles entre Amédé et les héros des Romans de la Table Ronde ne s'arrêtent pas là. Ainsi, comme Perceval, Amédé entre comme par magie dans le lieu où est supposément conservé l'objet premier de sa quête. En effet, quand Perceval arrive au château du Roi pêcheur où se trouve le Graal, le pont-levis est abaissé (il se relèvera seul, comme par magie, après son départ), la porte ouverte, et des jeunes gens mènent le jeune homme au seigneur qui l'invite à partager son repas (*Perceval* : 760-769). Or, selon la légende orale que rapporte Alma, l'arrivée d'Amédé au Village évoque le même cérémonial : le soir où il sort du bois, il se rend au logis où tout le monde est réuni pour les fiançailles de Lejeune et Jolie Brune sans rencontrer le moindre obstacle, comme mû par une force merveilleuse ou même divine, ainsi que la référence à Moïse le sous-entend ; nous touchons alors le domaine du *miraculosus* :

il sentait en lui la force excitée de cti-là qu'a trouvé
ils disoient que les portes du logis *se rouvrirent tout seules*
qu'Amédé fit son chemin au travers le Village entassé
[...]
qu'il marchit droite et longit,
qu'il montit jusqu'aux chaises des violons
comme pour partager les eaux (AM : 24 ; nous soulignons)

Comme Perceval, convié par le Roi pêcheur à partager son repas, Amédé est invité quelque temps plus tard par le violoniste Lejeune à jouer avec lui à la « table des violoneux » ; il est ainsi accueilli au Village comme s'il y était de tout temps attendu. Malgré cela, Amédé devra le fuir quelques mois plus tard, après une violente tempête.

La tempête constitue une autre manifestation du merveilleux dans le texte d'*Amédé*. En effet, ainsi que le souligne Chantal Conochie-Bourgne, même si les tempêtes et les orages sont des phénomènes naturels connus, « tant dans les productions artistiques que dans les croyances et les superstitions, ils sont promus au rang d'événements merveilleux, de ceux qui font soudainement entrer du surnaturel dans l'ordinaire des aventures humaines » (2006 : 107). En littérature médiévale, ils trahissent l'existence d'un autre monde, « d'un agent invisible et puissant » (*ibidem*), et sont généralement le signe d'une rupture dans l'histoire ou le parcours du héros. Pour Yvain, par exemple, la tempête qu'il déclenche en renversant l'eau glacée de la fontaine qui bout, opposition en soi merveilleuse, annonce une nouvelle

étape dans sa quête ; elle préfigure le combat qu'il devra mener contre Esclados le Roux, dont il épousera ensuite la veuve, Laudine.

Georgette LeBlanc utilise ce motif de la même façon ; les tempêtes, dans *Amédé*, délimitent les différentes parties du récit. Dès le prologue, l'« Histoire » est présentée sous les auspices d'une violente perturbation, annonciatrice des bouleversements à venir que s'apprête à raconter la narratrice. Celle-ci établit par ailleurs le point tournant de sa narration autour d'une autre tourmente, son récit se divisant en deux parties intitulées respectivement « Avant la tempête » et « Après la tempête ». La première consiste dans l'installation d'Amédé au Village et montre comment il tombe amoureux de Rose, pourtant farouchement gardée par son mari Grosse Tête. Grosse Tête, bien que respecté parce qu'il exerce la fonction de notaire, inspire également la crainte puisque, en tant que forgeron, il sait « plier le fer en feu » (*AM* : 33). Il rappelle par conséquent la figure de Vulcain, dieu du feu souvent associé à un « autre monde » inquiétant, celui des enfers. Mi-homme, mi-dieu, semblable également au loup-garou, dont il a la cruauté, la stature et le rapport trouble avec la lune (*AM* : 33), Grosse Tête procède ainsi à la fois du merveilleux et du surnaturel diabolique, du *magicus* tel que le définit Jacques Le Goff. Il possède par conséquent une sorte de sixième sens en ce qui concerne la nature ; il semble même en partie la contrôler puisque, peu avant que la tempête ne se déclenche, il adresse au Vieux du Village des « mots [qui] étioient remplis de vent » (*AM* : 34), leur annonçant la catastrophe imminente. De fait, quelques heures plus tard, une tempête surnaturelle éclate :

et les vents s'aviont élevé

les quatre en même temps, de chaque direction

ils se tissioient comme une voile

comme une toile du temps premier

la girouette d'en haut de la shoppe

savait pus quelle direction pointer (*AM* : 41 ; nous soulignons)

Comme le Déluge biblique, envoyé aux hommes par un Dieu en colère, la tempête semble ainsi découler d'une force surnaturelle. Elle s'accompagne d'ailleurs d'un débordement de l'Atchafalaya, dont la « voix » est « partout » (*AM* : 44), et dure plusieurs jours au cours desquels elle sème la désolation au Village. Elle constitue donc un phénomène merveilleux au premier abord destructeur, comme l'orage dans *Yvain* (*Yvain* : 349). Par contre, comme dans ce roman également, où un épisode de « merveilleuse joie » (*Yvain* : 358) amené par le chant des oiseaux et le soleil succède à la tempête, une nouvelle ère commence

ensuite ; les débris sont exposés, « bardeaux, murs défaits, fondations, bribes de la tune / toute la vase du logis / tout était à la lumière » (*AM* : 51), ce qui ouvre une période de reconstruction non seulement matérielle, mais identitaire. En effet, la tempête a secoué le Village, l'a libéré de l'amnésie qui avait frappé ses habitants ; quand l'Atchafalaya déborde, sa « voix » rappelle à ces derniers que leurs ancêtres, « sept ans sur mer avient vogué » (*AM* : 19), épisode de souffrance qui fait partie intrinsèque de leur culture et que le confort et l'habitude avaient effacé de leur mémoire : « la mer si bien oubliée qu'on avait arrêté de chanter » (*AM* : 22). La tempête participe donc non seulement de l'opposition avant / après, destruction / reconstruction, vacarme / silence, obscurité / lumière, stéréotypes médiévaux typiques relevés par Chantal Conochie-Bourgne (2006 : 110) et Emmanuèle Baumgartner (2003 : 95), mais aussi de celle entre mémoire et oubli. Elle constitue l'adjuvant nécessaire pour permettre au Village de retrouver son identité première : « le vent c'était rinqe le prix à payer / pour rester sur mer » (*AM* : 51).

Cet épisode marque une rupture non seulement pour le Village, mais aussi pour Amédé et Lejeune qui décident tous deux de partir ; Lejeune à cause de la mort de Jolie Brune, et Amédé parce que Grosse Tête avait « avait braqué à entendre dans la voix de sa femme / la voix d'Amédé » (*AM* : 57). Les deux musiciens se rendent ainsi au Texas où ils mènent une nouvelle forme de quête – et de conquête – musicale, en jouant le « carré de la tune » (*AM* : 58) et se déplaçant de ville en ville. Cependant, les « merveilles » du Texas les surprennent, les étourdissent au point où ils ont l'impression d'être transportés ailleurs, dans une autre époque :

dans tout ça qui roulait et qui voulait rouler
 dans la poussière qui mirait, qui craquait d'électricité
 Amédé et Lejeune étiont loin
 [...]

 loin comme si le gros vent les avait emmenés
 dans un autre temps (*AM* : 58)

La modernité tentatrice du Texas les met à l'épreuve, transformant leur voyage en un parcours initiatique qui modifiera l'issue de leur quête. Lejeune succombe ainsi à la facilité de la vie moderne quand il constate que « dans un mic, l'archet pouvait sauter et voler comme un colibri » (*AM* : 59). Littéralement envoûté par cette nouvelle technologie, le violoniste s'éloigne alors graduellement d'Amédé.

Comme souvent dans les romans arthuriens, c'est une rencontre avec un Étranger qui modifie le parcours de l'accordéoniste et lui donne les moyens d'achever sa quête initiale, celle de ses racines, en lui ouvrant la porte d'un autre monde plein de possibilités : « l'Étranger s'appelait Savoie / [...] Savoie voulait faire coller dans la cire le grand livre / le livre que selon lui, Amédé était en train de raconter » (*AM* : 65). L'enregistrement de ses chansons sur rouleaux de cire permet en effet à Amédé de se rendre compte que l'objet de sa quête, « tout ça était peut-être là, en lui / tout le Livre du Village, le cyprès, le corps et la famille / étaient en lui » (*AM* : 66). Son intuition se confirme quand il retourne au Village ; comme une boucle qui se referme, comme les quêtes des chevaliers de la Table Ronde qui débutent et souvent s'achèvent à la cour d'Arthur, celle d'Amédé se termine en effet là où elle a commencé.

Amédé et Lejeune, bien que séparés à ce moment, sont tout deux rappelés au Village en même temps par une force mystérieuse, un jour de Mardi-Gras, donc alors que « tout était possible » (*AM* : 72). Inspiré par cette atmosphère surnaturelle où « tout braquait à virer / comme pour faire le grand bois danser » (*AM* : 72), et comme Roland qui livre une dernière bataille « merveilleuse » avant de mourir, Amédé joue et chante ce soir-là, peu avant son assassinat par Grosse Tête, d'une façon qui n'a plus rien d'humain :

Amédé larguit un cri
un cri chaud, épais
un cri tendre
la pleine voix de la misère comme l'anneau de l'arbre
la voix du grand cyprès
du grand cyprès de l'Atchafalaya (*AM* : 76-77)

Le fait que la voix d'Amédé se confond alors à celle de cet arbre merveilleux qu'est le cyprès, arbre dont la parole est à l'origine de la fondation du Village, permet de conclure qu'il a véritablement mené sa quête à son terme : le Livre de ses racines consiste dans sa culture, sa voix, sa musique.

CONCLUSION

Les motifs merveilleux inspirés du Moyen Âge se retrouvent donc nombreux dans l'œuvre de Georgette LeBlanc, dont la démarche créatrice elle-même s'apparente à celle de Chrétien de Troyes et Marie de France. L'univers merveilleux de l'auteure néo-écossaise, établi sur la réception de la culture médiévale par celle de l'Acadie du XXI^e siècle,

nous permet ainsi de franchir les barrières entre différents mondes et comme nous l'avons montré, le texte d'*Amédé*, qui fait une grande place à la notion d'altérité, est de ce point de vue exemplaire. Il l'est d'autant plus que le musicien louisianais nous rejoint effectivement par-delà son époque et même cet « autre monde » qu'est la mort ; grâce au texte de LeBlanc d'abord, mais aussi parce qu'Amédé Ardoin (1898-1942), dont la vie a inspiré LeBlanc, enregistra effectivement ses chansons sur rouleaux de cire et, avec les « merveilles » de la technologie du XXI^e siècle, nous pouvons entendre ce chant venu d'ailleurs⁹³. Nous participons ainsi à cet échange entre différents univers qui constitue la base du merveilleux médiéval et concrétisons du même coup la prophétie qui apparaît dans le texte de Georgette LeBlanc :

Amédé jouait et criait le plein poumon
 et l'aiguille écrivait
 dans les sillons, dans la cire
dans l'oreille d'un autre temps. (AM : 68 ; nous soulignons)

⁹³ En ligne. 10 décembre 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=sJePDKmNcrw>

Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. 2010 [1970]. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle. 2003. *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- BROWN, Anne et BOURQUE, Denis (dir.). 1998. *Les littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton : Éditions d'Acadie / Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvange ».
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal. 2006. « L'apaisement de la tempête dans la littérature médiévale : quelques exemples ». Gingras, Francis (dir.). *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expressions françaises du Moyen Âge jusqu'à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval. 107-120.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Œuvres complètes*, Poirion, Daniel (dir.). 1994. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DUBOST, Francis. 1991. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles)*. Genève : Slatkine.
- . 1996. « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et proposition ». *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge. Revue des langues romanes*, t. 100, n° 2, 1-35.
- . 1997. « Quelque chose qu'on serait tenté d'appeler le fantastique... ». *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge. Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 3-21.
- ÉMONT, Bernard. 2006. « L'Ordre de Bon-Temps et les influences festives et littéraires de la Renaissance ». *Québec français* 142, 64-67
- FERLAMPIN-ACHER, Christine. 1997. « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* ». Dubost, Francis (dir.). *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge. Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 81-111.
- GALLAIS, Pierre. 1992. *La Fée à la Fontaine et à l'arbre*. Amsterdam : Rodopi.

- GRENON, Jean-Yves, « Le 400^e de l'Ordre de Bon Temps. », 13 avril 2008. En ligne. <http://www.quebechebdo.com/Communaute/2008-04-13/article-1587886/Le-400e-de-lOrdre-de-Bon-Temps/1>
- HARF-LANCNER, Laurence. 1984. *Les fêtes au Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion.
- JONIN, Pierre (trad.). 1979. *La Chanson de Roland*, Paris : Gallimard.
- LEBLANC, Georgette. 2007. *Alma : Une performance acadienne*. Thèse de doctorat. Lafayette : University of Louisiana.
- . 2007 [2006]. *Alma*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- . 2010. *Amédé*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- . 2013. *Prudent*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- . 2016. *Le Grand Feu*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- LE GOFF, Jacques. 1985. *L'imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard.
- MAILLET, Antonine. 1971. *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- MARIE DE FRANCE. 1959. *Lais*, Truffau, Paul (éd.). Paris : L'Édition d'art.
- MÉNARD, Philippe. 1995 [1979]. *Les lais de Marie de France*. Paris : P.U.F.
- PAPILLON, Joëlle. 2016. « Plonger : Risque, désir, mobilité et création au féminin chez Georgette LeBlanc », *Voix plurielles* 13.2, 25-40.
- PAYEN, Jean-Charles. 1971. *Histoire littéraire de la France. Des origines à 1600*. Paris : Messidor / Éditions sociales.
- POIRION, Daniel. 1982. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? ».
- SADAUNE, Samuel. 2009. *Le fantastique au Moyen Âge. Créatures imaginaires et mondes merveilleux*. Rennes : Éditions Ouest-France.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points ».
- VALCKE, Juliette. 2016. « De Roland à Amédé : filiation médiévale d'un roman acadien du 21^e siècle ». Francis, Cécilia et Viau, Robert (dir.). *Littérature acadienne du 21^e siècle*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Essais », 17-30.
- . 2012. *Théâtre de la Mère Folle. Dijon (XVI^e-XVII^e s.)*. Orléans : Paradigme, coll. « Medievalia ».
- ZUMTHOR, Paul. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

Affronter « le dragon de la dernière heure » : imaginaires temporel et merveilleux dans l'œuvre poétique de Dyane Léger

Véronique Arseneau⁹⁴
Université d'Ottawa (Canada)

Le temps... absurde guillotine qui
décapite toutes mes illusions.
Dyane Léger, *Graines de fées*, 1987, p. 57.

RÉSUMÉ

Cet article propose une analyse des représentations du merveilleux et de l'imaginaire onirique dans la poésie de Dyane Léger. S'inscrivant peu dans le mouvement identitaire et revendicateur des poètes masculins des années 1970 en Acadie, la poésie de Léger innove par son utilisation du monde merveilleux et de l'imagination, créant ainsi une œuvre poétique doublement inscrite dans la marge. Depuis la parution de son premier recueil, *Graines de fées*, en 1980, Léger a écrit plusieurs recueils s'inscrivant dans cet imaginaire particulier, ne serait-ce que par leurs titres : *Sorcière de vent !* (1983), *Les anges en transit* (1992) et *Le Dragon de la dernière heure* (1999). Cette utilisation de l'onirique et du merveilleux par Léger lui permet d'affronter symboliquement ses peurs et ses angoisses, mais, surtout, d'appriivoiser le temps. Il s'agira donc

⁹⁴ Véronique Arseneau est étudiante à la maîtrise en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Détentrice d'une bourse du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH), elle rédige une thèse intitulée « Le déplacement au féminin : la poésie franco-canadienne en quête d'un soi et d'un ailleurs » sous la direction de Lucie Hotte. Ses recherches portent sur l'écriture des femmes, la réception critique et la littérature franco-canadienne. Avec Ariane Brun del Re, elle codirige l'onglet « Critique artistique » du webzine acadien *Astheure*. On peut également la lire dans la revue *Liaison*.

d'étudier en quoi ces figures merveilleuses contribuent à créer un univers poétique irrationnel où le temps est roi.

INTRODUCTION

En 1980, les Éditions Perce-Neige publiaient leur premier ouvrage : *Graines de fées*, un recueil de la poète acadienne Dyane Léger. Il s'agit d'ailleurs du premier livre écrit par une femme publié en Acadie. S'inscrivant peu dans le mouvement identitaire et revendicateur des poètes masculins des années 1970, Léger innove par son utilisation du monde merveilleux, créant ainsi une œuvre poétique doublement inscrite dans la marge. Elle affirme d'ailleurs en entrevue que « l'écriture rend possible le voyage dans l'imaginaire, c'est une porte d'entrée dans l'univers onirique. » (Giroux, 1992) Depuis la parution de *Graines de fées*, Léger a publié plusieurs recueils s'inscrivant de près ou de loin dans cet imaginaire particulier, ne serait-ce que par leurs titres : *Sorcière de vent !* (1983), *Les anges en transit* (1992) et *Le Dragon de la dernière heure* (1999). Cette inscription des ouvrages de la poète dans un monde onirique et merveilleux pourrait paraître banale, mais elle est centrale à l'œuvre légerienne et à la lecture que je souhaite en faire, soit une lecture des figures temporelles omniprésentes. En effet, la présence, dans les poèmes, d'horloges, de calendriers et de sabliers, pour ne nommer que ces figures-là, surprend et mérite qu'on s'y attarde. C'est pourquoi j'examinerai comment l'utilisation d'un imaginaire lié au monde merveilleux des contes de fées permet au sujet énonciateur chez Léger d'affronter l'une de ses plus grandes peurs : le temps qui fuit.

Peu d'études ont été consacrées à l'œuvre de Dyane Léger, malgré son statut de pionnière en poésie des femmes en Acadie, et encore moins à la particularité temporelle de sa poésie. Plusieurs chercheurs, tels Monika Boehringer (2012, 2014), David Lonergan (2008, 2013), Gérard Étienne (2004) et René Plantier (1996), ont analysé la violence de son propos ou étudié son style particulier, mais la dimension onirique et merveilleuse de son œuvre demeure un aspect important resté dans l'ombre. Dans le présent article, je tenterai donc d'établir un rapport entre l'angoisse du temps dans l'œuvre de Léger et l'imaginaire merveilleux récurrent.

Cette analyse s'effectuera en trois temps : j'étudierai d'abord la place centrale qu'occupe le temps dans l'œuvre de Léger en lien avec les figures de l'imaginaire et du monde merveilleux, en particulier des

contes de fées, qui lui permettent d'affronter ce temps qui la terrifie. Puis, l'analyse des phrases en exergue et des néologismes qui apparaissent dans la plupart de ses poèmes me servira à cerner le rôle du merveilleux dans sa poésie. Par la suite, j'examinerai comment cette angoisse du temps évolue et prend forme dans *Sorcière de vent !*, notamment par une crainte du devoir maternel de la femme et comment l'énonciatrice⁹⁵ veut échapper à ce rôle parental. Finalement, je conclurai en observant comment Léger utilise le retour à l'enfance par le biais du rêve et de l'écriture comme procédé pour échapper au temps.

1. LA VIOLENCE DU TEMPS QUI PASSE

Graines de fées, qui a remporté le prix France-Acadie en 1980, est un recueil de dix poèmes en prose qui ne sont pas agencés selon un ordre chronologique ou logique, mais qui se répondent puisqu'ils abordent des thématiques communes, dont celles du temps, de l'enfance, des rapports amoureux et du rêve. Comme le signale Boehringer, ce premier recueil de Léger met en place un véritable « monde fantastique localisé résolument en dehors de l'espace-temps réel et peuplé de poupées, d'une reine, d'un couple, d'artistes, d'un dragon de feu, de vampires, de photos éclatant de rire et d'autres personnages improbables. » (2012 : 141)

Dès la parution de ce premier recueil, les critiques ont remarqué une certaine violence dans le propos de la poète, violence qui revient dans la plupart de ses écrits, en particulier dans le ton, qui, selon Denise Paquette « anim[e] cette prose dense où tout mouvement positif, intention, sourire, invitation au rêve, à l'amour, tout élan de tendresse, de communion est suivi d'un sentiment d'échec, d'où, le noir, le chagrin, la hargne, la mutilation jusqu'à la mort violente et crue » (1987 : 13). Pourtant, c'est surtout l'apparition de figures temporelles, empreintes de violence, qui reflète l'angoisse de l'énonciatrice face au temps insaisissable qui contrôle sa vie. Cette angoisse peut se voir dès la lecture des premiers poèmes par l'utilisation de néologismes temporels.

En effet, dans *Graines de fées*, Léger joue beaucoup avec la forme écrite des mots utilisés, ce qui lui permet d'ouvrir la porte à de nouveaux sens dans chaque vers, comme l'illustre bien celui-ci : « un poète *motdit* » (1987 : 65, l'auteure souligne). Un autre exemple frappant est

⁹⁵ Afin d'éviter la confusion entre l'auteure et le sujet lyrique des poèmes, j'utiliserai le terme « énonciatrice » pour désigner ce personnage interne dans les recueils de Léger.

le changement de graphie de tous les mots finissant en « age » qui, en prenant l'accent circonflexe, illustrent l'omniprésence de l'« âge » dans la poésie légèrienne. Ainsi, des jeux de mots comme « village » (71), « passage » (72), « coquilles-âges » (82) et « entour-âge » (83) se retrouvent un peu partout dans le recueil, et ce à plusieurs reprises, illustrant que le temps qui passe et que l'angoisse de vieillir sont au cœur des préoccupations de l'énonciatrice⁹⁶. Cette obsession du temps transparaît également dans sa façon d'orthographier d'autres mots, tels longtemps qui devient « longstems » (66) et tendrement qui est écrit « tempsdrement » (72) ou encore dans une image un peu plus violente de l'horloge, « cannibale [des] heures » (73). Finalement, l'image du temps la plus fréquente est celle des « couleheures » (21, 27, 46, 71, 77)⁹⁷.

Ce temps obsédant n'est pas seulement inquiétant dans sa finalité, comme lorsque l'énonciatrice avoue que « [s]es hiers sont tous bus [et qu'il] ne [lui] en reste plus » (67), mais il l'est aussi dans les images que Léger utilisent pour le représenter. En effet, dès le premier poème, intitulé « La porte dans mon miroir », l'apparition du temps la plus surprenante est celle connotée par le dragon :

Endormi dans un silence de mort, le dragon de feu qui flottait dans le bleu se réveille, agite les griffes et sa queue de serpent. *A griche-poil*, il enlève son masque d'or, dévoile une grosse face d'horloge, s'élance à toutes jambes après les petits enfants, en happant au hasard un malheureux, le mangeant. Il tourne, pivote, tournoie, et darde contre nous ses tic tac et ses tic tac monotones comme une pluie qui tombe et qui tombe. Afin d'échapper à cette grêle d'absurdes, toi et moi, nous nous réfugions sous le grand parasol noir. (21-22)

Dans ce passage, la figure imaginaire issue d'un monde merveilleux – le dragon –, est un procédé métaphorique utilisé par l'énonciatrice afin d'exprimer sa phobie temporelle. La métaphore du dragon dans cet extrait pourrait d'ailleurs en renfermer une autre, celle du soleil. Car ce dragon qui flotte « dans le bleu » du ciel, enlève un « masque d'or » afin

⁹⁶ Les autres néologismes en « âge » employés dans *Graines de fées* sont : « visâge » (20, 48, 54, 60), « From-âge » (*GF* : 21), « maquille-âge » (23, 72), « ombrâge » (37, 46) et « paysâge » (45, 59, 80). De plus, parmi les mots valises les plus intéressants notons « vent pire » (24), « doux'l'heure » (50, 55), « corpsbeau » (59, 65) et « folles-lits » (71).

⁹⁷ Cette image des heures qui coulent (couleheures) pourrait renvoyer, entre autres, au célèbre tableau surréaliste de Salvador Dalí, *La persistance de la mémoire*. Cette influence du surréalisme dans *Graines de fées* est flagrante : Dyane Léger étant elle-même peintre, le rapport à l'art dans sa poésie est omniprésent. D'ailleurs, un de ses tableaux s'intitule « Couleheures ».

de révéler sa véritable identité : ce fameux temps qui pourchasse l'énonciatrice. Lorsque celle-ci se cache « sous le grand parasol noir », elle tente ainsi de se protéger, en vain, des rayons du dragon-soleil, soit le passage des jours.

De plus, cette horloge, animalisée, revient plus tard interrompre l'énonciatrice dans son processus d'écriture, cette fois sans masque : « [l]e silence serait parfait... ne serait-ce de cette horloge qui crache son monotone son du temps qui bat et qui bat et qui bat et qui bat encore. » (72) Dans ce passage, l'apparition d'une « horloge qui *crache* » renforce le lien métaphorique du temps au dragon, cracheur de feu, qui pourchasse l'énonciatrice dans *Graines de fées*. Les répétitions des tic tac du temps qui passe reviendront aussi hanter l'énonciatrice dans *Les anges en transit*, lorsque non seulement le temps, mais aussi la Mort, la traquent : « ET POURTANT LE TEMPS PASSE. / Et plus le temps passe. Plus la Mort approche. / Elle approche à petits pas... / comme un vieillard qui marche / ou un aveugle qui suit son chien. » (1992 : 66)

Finalement, après avoir survécu à la violence du temps dans les poèmes de *Graines de fées*, l'énonciatrice répond et s'attaque avec violence à ce temps qui l'effraie dans le poème « Sept folles-lits d'hôpital » : « [d]ans une hystérie de poète, j'ai attaqué avec un couteau ce mur aussitôt disparu. J'ai arraché de ce ventre cette malheureuse horloge, ai mangé, dévoré à pleines dents ce cannibale de mes heures. » (1987 : 73) L'apparition d'un *ventre* dans ce passage est particulièrement intéressante. Pourquoi, soudainement, l'énonciatrice associe-t-elle le temps au corps ? Serait-ce pour renvoyer à une peur, beaucoup plus profonde cette fois, de sa propre horloge biologique ?

2. L'ANGOISSE (DU RÔLE) DE LA MÈRE

C'est en réaction à cette contrainte du temps qui passe et qui lui échappe que l'énonciatrice écrit avec violence, tentant d'échapper au « dragon de la dernière heure » qu'on retrouve dans plusieurs de ses recueils. Pourtant, ce « dragon de la dernière heure » devient dans le recueil éponyme publié en 1999 « un dragon nommé désir, à la fois redouté et envoûtant, dont on recherche et craint en même temps la brûlure. » (Joubert, 2000) De figure effrayante du temps dans *Graines de fées* à représentation du désir amoureux dans *Le Dragon de la dernière heure*, le dragon se transforme de façon significative chez Léger. Ce changement est-il dû au fait que Léger, étant passée à « l'âge adulte »,

n'a plus besoin de son « coffre à jouets » (1987 : 34) pour écrire ? Ou est-ce plutôt parce que le désir amoureux, justement, comporte des risques liés au temps ?

Selon Boehringer, dans *Graines de fées*, Léger propose une réflexion sur la condition de la femme dans un monde patriarcal, ce qui expliquerait, selon moi, la crainte de l'énonciatrice face au dragon-désir dans les poèmes du *Dragon de la dernière heure*. En fait, comme le remarque Boehringer, l'écriture fantastique au « je » de *Graines de fées*,

s'éloigne de [celle] de ses prédécesseurs [...]. Car la femme qui dit « je » dans *Graines de fées* n'est pas amenée à une fin heureuse à travers tous les dangers qu'elle doit affronter. Au contraire, elle doit trouver elle-même sa voie / voix dans un monde patriarcal qui supprime les femmes depuis toujours, en particulier celles qui ne se contentent pas de procréer mais qui désirent créer. (2012 : 143)

Il est vrai que l'écriture poétique des femmes en Acadie tend souvent à vouloir trouver une nouvelle voie / voix, à s'affirmer et à s'affranchir autrement comme on peut le voir dans les œuvres de Rose Després ou d'Hélène Harbec, par exemple. Il en va de même pour Dyane Léger, qui « [t]orn between the desire to express herself and be acknowledged as a writer, but not being part of the Acadian avant-garde formed by men, opts for l'errance for wandering, travelling, finding answers to her questions outside of Acadie. » (Boehringer, 2005 : 1151-1152)

Cette pression patriarcale qu'évoque Boehringer se fait d'abord sentir lorsque *Graines de fées* a été refusé par les Éditions d'Acadie, la première et principale maison d'éditions au Nouveau-Brunswick à cette époque, avant d'être publié aux Éditions Perce-Neige parce que, comme l'a expliqué Léger en entrevue, « à cette époque, une femme ne devait pas dire les choses d'une façon aussi crue, aussi brutale. » (Charest, 2000 : 14) Dans le recueil, la présence de l'homme est d'ailleurs souvent problématique : amant ou ennemi ? Il est difficile de comprendre le rôle qu'il joue dans ces poèmes. Ce flou est également présent dans *Le Dragon de la dernière heure* où toutes les lettres de la poète sont dédiées à un certain Michel, à la fois son « cher dompteur de dragon » (1999 : 43) et son « beau dragon » (106). Lonergan précise à ce sujet que « [s]i au début dragon et Michel semblent se distinguer l'un de l'autre, au fil des pages, ils se confondent de plus en plus. Michel est peut-être aussi mythique que le dragon et sa réalité s'embrume tandis qu'à l'inverse, le dragon prend corps et quitte la fantaisie pure. » (2008 : 232)

Par ailleurs, dans la préface de *Graines de fées*, Denise Paquette explique que « *Graines de fées*, ce n'est plus la marque d'un passé collectif

singulier mais celle d'un "moi", constamment subi et sublimé à la fois, et dont la dualité s'exprime par des jeux de "miroirs". » (1987 : 12) C'est donc par l'imaginaire et les figures du merveilleux que le poète va non seulement proposer une nouvelle vision de la poésie en Acadie, mais surtout apprendre à confronter ses peurs, en particulier dans son deuxième recueil, *Sorcière de vent* !

Ce recueil, tel que le décrit Lonergan dans son article intitulé « Dyane Léger : La volonté de se dire »,

tient moins à la poésie qu'à la prose, plus à la poésie qu'au récit. Joyeusement débridés, les cinq textes qui composent le recueil expriment l'urgence d'être de l'auteure. Plus facile d'accès que *Graines de fées*, plus près des sentiments aussi, *Sorcière de vent* se présente sans censure, sans entrave, il se rapproche du journal intime dans sa tentative de donner sens à un monde qui bouscule l'auteure. (2013 : 27)

La forme journalistique du recueil s'estompe cependant dans le cinquième et dernier poème, également intitulé « Sorcière de vent ! ». Dans ce poème, l'énonciatrice parle de sa mère, qu'elle surnomme une sorcière de vent :

Venue en sorcière de vent, elle s'était mise à tonner, à éloézer, à cracher des bouchons de feu ! C'était elle qui, faisant miauler les éclairs, avait effarouché les calendriers, les horloges, le sablier ! Elle zigzagait pendant que les cloches hurlaient en désespérés et que le village s'incendiait ! (1983 : 76)

Dans ce passage, la figure de la sorcière reprend quelque peu celle du dragon-horloge qui détruit tout sur son passage. Il semble donc que Léger privilégie les figures du merveilleux traditionnellement associées au Mal dans ses recueils, à l'exception des fées et des anges, qu'elles considèrent ses « Muses⁹⁸ ». Le monde imaginé par Léger est, en somme, assez manichéen et repose sur les pouvoirs de création (fées et anges) et de destruction (dragons et sorcières) de ces figures merveilleuses.

Il est particulièrement étonnant que la figure maternelle soit associée à la destruction⁹⁹, car celle-ci avait déjà été abordée, brièvement, dans le premier recueil de Léger, en termes plus positifs.

⁹⁸ Léger l'affirme dans un entretien avec Michel Giroux : « J'aime quand les paysages viennent à moi, par magie, et j'aime quand les Muses grisent mon quotidien, mon monde familial. » (1992)

⁹⁹ Cette association négative s'explique par la trahison vécue par l'énonciatrice, car sa mère, « était militante de ce grand complot qui voulait tuer tous les enfants du monde ! » (1983 : 75)

Léger, se fondant sur l'homonymie, y associe la mer à la mère : « La mer, comme une femme jalouse » (1987 : 82), jeu peu surprenant puisque la mer est partie intégrante du paysage quotidien de cette poète vivant « au bord d'une Parlee Beach » (19). Le rapport mer / mère apparaît également lorsque le sujet énonciateur plonge littéralement dans le ventre maternel : « Doucement, je glisse... je glisse doucement dans ce décorps de miroir... D'un sursaut de poisson d'avril, dans ce *ventre creux* je plonge ! » (76, je souligne.)

Ce ventre, déjà associé à l'horloge biologique de l'énonciatrice (73), prend tout son sens dans les dernières phrases de *Sorcière de vent !*, lorsqu'elle prend la parole et interpelle directement sa mère en la suppliant :

– Maman ! Maman, *je veux retourner dans ton ventre*. J'y remettrai tout ce que j'y ai pris. Laisse-moi y retourner. Maman, si tu savais combien j'en ai marre de cette poésie qui pourrit mon bonheur, qui rend mes muses malades et folles, folles et malades, j'en ai tellement marre de cette poésie qui néglige mon temps de vivre. Comprends-tu ? J'ai beaucoup trop mal au pays ! Je ne peux plus continuer. Maman, ouvre tes jambes !... (1983 : 76, je souligne.)

Ici, le désir de replonger dans le « ventre creux » (1987 : 76) de la mère est une clé permettant de répondre à cette éternelle question de l'angoisse temporelle de l'énonciatrice : celle-ci souhaite revenir au temps zéro, quand tout a commencé, mais n'arrive pas à traverser cette frontière temporelle. Voichita-Maria Sasu souligne qu'« [e]n effet, on retrouve dans *Sorcière de vent !* l'impasse impossible à franchir, le regret de ne pas être capable de recommencer à zéro. » (2003 : 63) D'ailleurs, ce désir de retour à la matrice est directement lié au sentiment d'enfermement de l'énonciatrice dans ses responsabilités de femme, car, comme le signale avec justesse Sasu, « [p]risonnière de cet autre monde des adultes, opprimée par les éventuelles responsabilités, le sacrifice de soi que suppose l'existence d'une femme porteuse de vie et le souvenir de la liberté la poussent à chercher son monde si cher, celui [...] du bouffon, des fées et des magiciens » (2003 : 64). Ce retour à l'enfance comme échappatoire aux responsabilités se fait grâce aux figures de l'imaginaire, qui transportent le sujet énonciateur dans le rêve et rendent possible l'écriture.

3. RETOUR AU « COFFRE À JOUETS » PAR LE RÊVE ET L'ÉCRITURE

Il est, en somme, évident que les thèmes centraux de *Graines de fées* sont le temps et, plus précisément, l'enfance, « moment de la vie où tout paraît possible, où rêves et réalités s'enchevêtrent, où des êtres réels et irréels coexistent sans se heurter, où l'enfant peut assumer n'importe quel rôle dans ses jeux imaginaires. » (Boehringer, 2012 : 142) Le retour à l'enfance est fait par le « coffre à jouets » (Léger, 1987 : 34) ou la « boîte à mots » (19), images qui reviennent constamment dans l'œuvre légerienne comme moyen d'imaginer des « signifiants qui déploieront ensuite leurs forces évocatrices pour suggérer à la fois, dans des jeux polysémiques, le réel, le surréel et l'irréel, toute la sur/réalité » (Boehringer, 2014 : 182). Cet imaginaire, tel un monde parallèle dans le recueil, est utilisé comme moyen d'échapper à la vie quotidienne, mais expose également les similitudes entre le monde réel et le monde irréel. Ainsi, lorsque dans *Sorcière de vent !* l'énonciatrice désire retourner à la matrice, au moment zéro, celle-ci utilise le rêve et l'écriture comme moyens lui permettant d'atteindre cette enfance idéalisée et ainsi d'échapper au moment présent.

Comme l'explique Jean-Jacques Wunenburger, « tout imaginaire comprend une part de productions émises par un sujet conscient mais aussi une part de stimuli, voire de contenus ou de croyances qui s'imposent contre sa volonté et qui prennent naissance dans un inconscient présumé » (2013 : 18). La poésie de Léger explore cette composante de l'inconscient par le biais des rêves dans ses poèmes. C'est d'ailleurs ce monde du rêve qui permet au sujet énonciateur de passer dans ce monde parallèle ; les personnages des poèmes sont souvent entre ces deux mondes, entre rêve et réalité. Par exemple, dans les poèmes « Le hangar des hantés », « Sept folles-lits d'hôpital » ou encore « Sorcière de vent ! », on sait à peine si le personnage est sorti ou non de son rêve (1987 : 27), l'énonciatrice doute elle-même de sa réalité : « Je me suis réveillée. Avais-je dormi ? » (74) et « J'ai dû sombrer dans les mèches du temps... » (1983 : 68) Dans ces passages, on remarque également une surabondance des points de suspension, comme si le poème était incomplet, entre deux mondes lui aussi, ou encore comme si la pensée et l'esprit étaient ailleurs, un peu pris ou arrêtés dans le temps et l'espace. Ainsi, le rêve permettant à l'énonciatrice d'arriver

« aux frontières de l'Irréel » (61), le lecteur comprend que celles-ci sont perméables, malléables et méritent d'être explorées, voire franchies.

Dans le rêve, la poésie de Léger se dirige rapidement vers une idéalisation et une nostalgie de l'enfance. Il semble que, chez Léger, il y ait dans le retour à l'enfance et au merveilleux une régression au lieu d'une première initiation. Alors que l'univers merveilleux du conte pour enfants tend vers une initiation, un but précis, voire une « fonction moralisante » (Boivin, 1987), les poèmes de Léger vont en sens inverse, de l'autre côté du miroir : l'énonciatrice régresse au stade de l'enfance pour se protéger du monde adulte qui la terrifie. La poésie de Léger s'inscrit ainsi dans une poétique de l'irrationnel puisque l'imaginaire dominant tend davantage à valoriser l'enfance comme période de transition, à pousser les enfants vers l'âge adulte, à les éduquer et les faire vieillir par l'entremise du merveilleux alors que Léger inverse le parcours préétabli en tenant, coûte que coûte, à retourner à cette période idéalisée. Pourtant, ce qui semble d'autant plus irrationnel dans cette inversion est que la violence du monde réel rejoint l'énonciatrice dans ses rêves et dans son univers imaginaire enfantin. Elle ne peut donc pas échapper à cette violence, ni, dans *Graines de fées* par exemple, au temps qui la pourchasse sous la forme d'un dragon.

C'est pourquoi l'importance du miroir dans le recueil est capitale, car « de l'autre côté du miroir, les rôles ne sont pas figés, les places ne sont pas fixes. Là, tout est possible : innombrables sont les métamorphoses créatrices ainsi que les risques à courir. » (Boehringer, 2012 : 143) Selon Louis-Vincent Thomas, « l'utopie creuse le fossé qui sépare le réel de l'imaginaire » (1984 : 7). Léger, dans son écriture, tend plutôt à briser cette frontière et à confondre ces deux mondes. L'énonciatrice se retrouve ainsi dans l'entre-deux, mais ne semble pas réaliser, au début de l'œuvre légerienne du moins, que cet effet de miroir est pervers, chose qu'elle découvrira seulement dans *Les anges en transit* : « C'est à peu près en ce temps-là aussi que, pour la première fois, j'ai senti le miroir comme une perversion et, quand son œil froid a pénétré le mien, j'ai compris que je venais de tuer le conte de fées que les religieuses de mon enfance avaient dicté. » (1992 : 11)

Le miroir met également en relief l'omniprésence d'oppositions et d'antithèses dans *Graines de fées*. Ce recueil s'ouvre et se ferme d'ailleurs sur une opposition de deux phrases, mises en exergue, qui initient ou ferment la lecture des poèmes. Ainsi, peut-on lire au début du recueil que « [l]a Fantaisie... / c'est la plus cruelle des réalités » (1987 : 17),

alors qu'à la toute fin Léger conclue en affirmant que « [l']Imaginaire.../ c'est le plus pur du réel. » (85) L'image du miroir est également utilisée par l'intertexte carrollien. En effet, les références aux deux romans de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et *Through the Looking-Glass* (1871), sont nombreuses¹⁰⁰, dont l'apparition de la Reine de cœur dans le poème « Folies mutilées » : « Bouffon. Yoo hoo !!! Bouffon ! conduis-moi à la Reine. Je t'en prie ! Je t'en supplie !!! » (1987 : 48) Dans ce poème, la Reine « est encore plus belle que son miroir » (48)¹⁰¹ et l'énonciatrice avoue qu'elle est « morte tellement souvent, que maintenant, [elle] croi[t] que tout se passe dans [s]a tête. » (50)

Dans le dernier poème du recueil, intitulé « Suicide littéraire », l'Alice de Carroll apparaît textuellement, en comparaison avec l'énonciatrice de Léger : « Je m'avance. Je m'avance doucement... mais mon spectre farouche s'éloigne. Je le suis, *comme Alice qui soudainement se dressa d'un bond, car l'idée lui était tout à coup venue qu'elle n'avait jamais vu de lapin pourvu d'un gousset, ou d'une montre à tirer de celui-ci...* » (81, l'auteure souligne.)

C'est aussi dans ce même poème que le sujet énonciateur constate son évolution et avoue avoir changé :

Mais j'ai changé tranquillement depuis le premier chapitre. J'ai changé énormément depuis mon séjour en ce désert déguisé. Mes belles ailes de cupidon sont tombées, mes délicates fanfreluches d'amants sont toutes ternies [...] Je me sens plus lourde, beaucoup plus lourde. Je ne peux plus flotter sur la brise comme lorsque je n'étais pas. Je me sens prise. Prise d'un entour-âge qui me serre par le temps, qui construit avec ce même temps la chair de ma prison. Je suis nature morte-vivante. Je suis le poème écrit. (82-83)

Ainsi, la complétion de l'acte d'écriture via le monde merveilleux se concrétise à la toute fin de *Graines de fées*, rappelant le début du recueil, où Léger proposait un préambule sortant tout droit d'un conte de fées :

Il était une fois une petite fille qui aimait beaucoup écrire [...] Une nuit, un frou-frou d'ailes l[a] réveilla ! [Elle aperçut] des fées qui patinaient sur un cahier. Le matin, la petite fille lut l'histoire bizarre que les fées avaient patinée sur le cahier. Beaucoup, beaucoup de nuits se sont écoulées depuis la visite de ces patineuses extra-terrestres. La nuit... la nuit, j'entends

¹⁰⁰ Aussi, tout comme Léger, la création de mots valises ou de néologismes est un procédé fréquemment utilisé par Carroll dans *Through the Looking-Glass*.

¹⁰¹ On peut également voir un rapport intertextuel avec le conte de Blanche-Neige dans cet extrait par la référence à la reine et son miroir.

toujours le frou-frou de leurs ailes, la musique de leurs petits pieds sur le linoléum refroidi... et leurs patins magiques dansant en mots sur mes cahiers. (9)

Fermant la boucle du « il était une fois » (9) présent dans le préambule, où l'énonciatrice affirme que « c'est à [s]on tour » (9) d'écrire, le recueil se referme avec cette dernière qui devient « poème écrit » (83) grâce aux « fées [patinant] sur [son] cahier. » (9)

Cette apparition d'une figure relevant du merveilleux dans l'acte d'écriture reviendra dans le troisième recueil de Léger, *Les anges en transit*, où on affirme que « [l]es anges en transit, [sont des] récits poétiques où l'imaginaire et la réalité côtoient l'émerveillement, et où le passage d'anges à moitié humains transcende la conscience du voyageur et lui fait découvrir une autre dimension du réel. » (1992 : quatrième de couverture) Ainsi, l'écriture, comme le rêve, permettent au sujet énonciateur d'exorciser cette nostalgie du temps perdu, celui de l'enfance. Comme le souligne Lonergan, dans tous les recueils de Léger l'énonciatrice « apprivoise à nouveau l'écriture en remontant le fil du temps, ce temps de sa jeunesse, le temps de ce qu'elle appelle la beauté. Il lui faut apprendre à écrire à partir de l'âge qu'elle a et non en faisant appel à son passé ; c'est ce conflit qui anime [le] texte et lui donne force et pertinence. » (2013 : 28)

CONCLUSION

Si le premier recueil de Dyane Léger a semblé être trop « cru » et « brutal » pour être publié aux Éditions d'Acadie en 1980, l'œuvre de Léger, avec le temps, s'est diversifiée par sa forme afin d'atteindre un public plus large, privilégiant parfois une poésie narrative (*Sorcière de vent !*), épistolaire (*Le Dragon de la dernière heure*) ou encore liée au récit de voyage (*Les anges en transit*). Pourtant, la poésie de Léger loge toujours dans l'entre-deux, «[r]efusant la facilité, ses thèmes oscillent entre le passé et le présent, le merveilleux et la violence, la réalité et le rêve. » (Les voix de la poésie, s. d.)

Même si l'utilisation des figures de l'imaginaire est moins fréquente dans les recueils qui suivent *Graines de fées*, en particulier *Les anges en transit*, il n'en demeure pas moins que, dans chaque recueil, « la poète intègre à son écriture des éléments auto-référentiels (rappel des sorcières de vent, des anges et de la cathédrale, êtres et lieu des recueils précédents) » (Joubert, 2000). Si la sorcière de vent du recueil éponyme

publié en 1983 n'y apparaît qu'une seule fois, elle revient cependant dans les recueils suivants. Ainsi, ces figures merveilleuses ne disparaissent jamais complètement de l'œuvre légerienne, comme si elles étaient le mécanisme d'adaptation de l'énonciatrice lui permettant d'affronter le temps qui, persiste toujours à l'obséder et à la pourchasser car « [m]ême le temps/ n'en peut plus/ de tourner en rond. / De passer. De ne pas passer. / De s'en aller. De ne pas vraiment s'en aller. » (1999 : 9) D'ailleurs, en s'appropriant la graphie des divers néologismes temporels parsemés dans *Graines de fées*, l'énonciatrice ne s'approprie-t-elle pas de ce fait ce temps qui la terrifie ?

Ainsi, il est possible d'affirmer que la poésie de Léger s'inscrit dans une poétique contemporaine du merveilleux et de l'imaginaire. En comparaison à ses homologues masculins, Léger s'inscrit en marge de l'esthétique poétique en Acadie dans les années 1980, voire jusqu'à aujourd'hui¹⁰². L'auteure se détache du discours acadien de l'époque, axé sur l'identité collective et nationale, pour se créer un « moi » dissident, unique et féminin de surcroît, ancré dans un imaginaire merveilleux et ludique empreint d'un désir violent de (se) dire.

¹⁰² Depuis 1980, Léger a aussi publié *Visages de femmes* en 1987 (en collaboration avec la photographe Corinne Gallant) ; *Comme un boxeur dans une cathédrale* en 1996 et *L'incendiaire* en 2008 (avec Paul Savoie).

Ouvrages cités

- BOEHRINGER, Monika. 2014. « Les mots pour se / le dire : trois temps forts dans l'Acadie au féminin : Antonine Maillet, Dyane Léger, France Daigle ». *Francophonies d'Amérique*, n° 37, 173-201.
- . 2012. « Graine de fées ». Gallant, Janine et Raymond, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes – XXe siècle*. Sudbury : Prise de parole, 141-144.
- . 2005. « Entre errance et appartenance : Dyane Léger's Coming to Writing ». *The Fench Review*, vol. 78, n° 6, « Le Québec et le Canada francophone », 1148-1159.
- BOIVIN, Aurélien. 1987. « La littérisation du conte québécois : structure narrative et fonction moralisante ». Léon, Pierre et Perron, Paul (dir.), *Le Conte*. LaSalle : Didier, 103-118.
- CARROLL, Lewis. 1998 [1865-1871]. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Londres : Penguin.
- CHAREST, Anick. 2000. « Les grandes passions de Dyane Léger : la poésie et le voyage ». *Le Front*, 5 avril 2000, 14.
- ÉTIENNE, Gérard. 2004. « Dyane Léger : *Les anges en transit* : essai littéraire ». Klaus, Peter (dir.), *Acadie 1604-2004*. Numéro spécial. *Neue Romania* n° 29, 201-279.
- GIROUX, Michel. 1992. « Sur l'écriture : Rencontre avec deux poètes acadiens », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 17, n° 2. En ligne. 4 novembre 2016. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/8170/9227>
- JOUBERT, Lucie. 2000. « Donjons et dragons ». *Spirale*, n° 174, septembre-octobre 2000, « Poésie de l'improbable pays ». En ligne. 4 novembre 2016. https://unites.uqam.ca/philo/spi_old/spirale174_12.htm
- LÉGER, Dyane. 1999. *Le dragon de la dernière heure*. Moncton : Perce-Neige.
- . 1996. *Comme un boxeur dans une cathédrale*. Moncton : Perce-Neige.
- . 1992. *Les anges en transit*. Moncton : Perce-Neige/Écrits des Forges.

- . 1987 [1980]. *Graines de fées*. Moncton : Perce-Neige.
- . 1983. *Sorcière de vent !*. Moncton : Éditions d'Acadie.
- LÉGER, Dyane et Corinne GALLANT. 1987. *Visages de femmes*. Moncton : Éditions d'Acadie.
- LÉGER, Dyane et Paul SAVOIE. 2008. *L'incendiaire*. Montréal : Éditions Du Marais.
- LONERGAN, David. 2013. « Dyane Léger : la volonté de se dire », *Nuit blanche*, n° 132, 26-28.
- . 2008. *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*. Sudbury : Prise de parole.
- PAQUETTE, Denise. 1987. « Préface ». Léger, Dyane, *Graines de fées*. Moncton : Perce-Neige, 11-14.
- PLANTIER, René. 1996. *Le corps du déduit : neuf études sur la poésie acadienne 1980-1990*. Moncton : Éditions d'Acadie.
- Les voix de la poésie. s. d. « Dyane Léger ». En ligne. 4 novembre 2016. <http://www.lesvoixdelapoesie.com/poetes/dyane-leger>
- SASU, Voichita-Maria. 2003. « Le « coffre à jouets » de Dyane Léger ». *Dalhousie French Studies*, vol. 62, « Auteurs acadiennes : création et critique », 63-71.
- THOMAS, Louis-Vincent. 1984. *Fantasmes au quotidien*. Paris : Librairie des méridiens, « Sociologies au quotidien » 7-10.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. 2013. *L'imaginaire*. Paris : Presses universitaires de France.

Défier le temps. Enjeux poétiques et historiques de la longévité surnaturelle dans le roman historique québécois contemporain

Marion Kühn¹⁰³
CRILCQ (Canada)

RÉSUMÉ

À partir des exemples de *La fiancée américaine* (2012) d'Éric Dupont et de *L'année la plus longue* (2015) de Daniel Grenier, qui mettent tous les deux en scène des personnages de longévité extraordinaire, cet article propose une analyse des enjeux poétiques et historiques du surnaturel dans le roman historique québécois contemporain. Ayant recours à la définition du merveilleux telle que proposée par Tzvetan Todorov (1970) et de la notion du réalisme magique telle que définie par Amaryll Chanady (1985), il s'agit d'abord de cerner les rapports au surnaturel qui distinguent les deux univers fictionnels pour ensuite se pencher sur les références intertextuelles dans les deux romans. Ce faisant, il est possible de dégager les réflexions à l'égard du passé ainsi qu'à l'égard de l'histoire littéraire suscitées par ces deux sagas familiales, qui transposent, chacune à sa manière, le conte fantastique du Québec du XIX^e au XXI^e siècle.

¹⁰³ Marion Kühn est chercheure autonome et membre associée du CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) de l'Université Laval où elle a effectué deux stages postdoctoraux financés respectivement par le DAAD et par le CRSH entre 2012 et 2016. Son projet de recherche actuel porte sur les enjeux de la narration problématique dans le roman historique du XXI^e siècle au Québec, en France et en Allemagne. Outre les relations entre littérature et histoire, ses intérêts de recherche incluent l'intertextualité et les rapports entre fiction et critique. Elle a notamment rédigé une thèse sur la réécriture comme réflexion du roman au Québec depuis 1980, qui a été publiée en allemand sous le titre *Meta-Romane. Die réécriture als Reflexion des Romans in Québec (1980-2007)* chez transcript (Bielefeld, 2011).

INTRODUCTION

Dans son étude sur les différentes formes de la représentation narrative et fictionnelle de l'histoire, Ansgar Nünning relève un rapport parfois très libre aux contraintes physiques de notre monde empirique. Grâce aux libertés de la fiction, de tels romans peuvent problématiser les méthodes de l'historiographie (*cf.* Nünning 1985 : 279) ou mettre en lumière l'impact du passé sur le présent. Ceci n'est pas seulement vrai pour le corpus de romans britanniques qu'étudie Nünning. De fait, des éléments fantastiques se décèlent aussi dans les fictions historiques contemporaines au Québec.

On peut, par exemple, penser au fantôme de Pierre Laporte, victime du FLQ tuée en octobre 1970, qui hante le protagoniste de *La constellation du lynx* (2010) de Louis Hamelin pendant son enquête, laquelle porte justement sur la crise d'octobre. Marqueur de fiction, ce personnage surnaturel peut être lu comme un produit de l'imagination de l'enquêteur surmené, voire comme une personnification de son obsession. On peut aussi songer aux grands-parents d'Amy Duchesnay, la protagoniste et narratrice plus ou moins fiable de *Ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis. Cette fille de survivants de l'Holocauste aperçoit en juillet 1979 ses grands-parents, pourtant morts à Auschwitz, dans un cagibi du sous-sol de leur bungalow au Michigan. Cette apparition de deux victimes du Nazisme, ce passé qui ne passe pas, semble personnifier la post-mémoire¹⁰⁴, voire la culpabilité de celles et ceux qui viennent après, dont souffre la jeune Américaine. Dans les deux cas, le lecteur n'hésite qu'un moment avant d'interpréter ces personnages surnaturels comme imaginaires au sein de la fiction – donc inventés par des personnages en crise – ou bien comme personnification de cette crise même¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Voir le concept de la « post-mémoire » proposé par Marianne Hirsch dans *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* en 1997 au sujet de l'impact des traumatismes collectifs sur les membres de la génération suivante.

¹⁰⁵ La mort qui rôle littéralement autour des personnages d'*Il pleuvait des oiseaux* (2011), un roman de Jocelyne Saucier qui évoque le grand incendie ayant ravagé l'Ontario en 1916, constitue un cas à part dans cette énumération, car l'élément fantastique n'y est pas présent sur les deux niveaux de la narration. Chaque chapitre est en effet précédé d'un résumé annonciateur mis en italique qui emprunte à l'esthétique du conte, mais l'univers fictionnel des chapitres eux-mêmes correspond aux lois empiriques de notre monde.

Une véritable hésitation du lecteur quant à l'interprétation d'un phénomène qui contredit les lois de la nature s'installe par contre lors de la lecture de *La fiancée américaine* (2012) d'Éric Dupont et de *L'année la plus longue* (2015) de Daniel Grenier qui se démarquent par la tension narrative et la polysémie subséquente qu'engendre l'élément surnaturel, soit la longévité extraordinaire d'un personnage. Empruntant ce que Claude Martin a appelé le « modèle "classique" du *best-seller*, la saga », les deux romans racontent l'histoire d'une famille, ce qui permet, selon Lucie Robert (1993 : 217) « d'opposer, de manière conflictuelle, un temps mythique et un temps historique », par exemple celui d'un imaginaire biblique et la linéarité du cours de l'histoire. Ce conflit de temporalités est à la fois déplacé et condensé dans les deux romans à l'étude, car la longévité étonnante d'un personnage qui incarne le conflit entre petite histoire et grande Histoire soulève différents enjeux historiques dans les deux romans.

Franchissant tous les deux les frontières temporelles, géographiques et textuelles à la fois, ces deux romans à grand succès diffèrent de fait beaucoup en ce qui concerne la mise en scène de l'élément fantastique, ce qui sera démontré, dans un premier temps, à l'aide de la définition du merveilleux telle que proposée par Tzvetan Todorov et de la notion du réalisme magique telle que définie par Amaryll Chanady. En effet, la transmission narrative chez Dupont sert à maintenir l'antinomie des codes jusqu'à la fin du roman et au-delà, car le narrateur fait preuve d'une réticence imperturbable, ce qui permet aussi bien une lecture au premier qu'au second degré et soulevant, par là, des enjeux historiques. Dans le cas de Grenier, où l'antinomie finit par se résoudre, l'ambiguïté est créée en large partie par la posture inconsistante de l'instance narrative. En comparaison avec Dupont, il s'agit donc chez Grenier d'un narrateur autrement plus malicieux qui se sert de son statut flou afin de présenter une histoire alternative du passé américain du Québec.

Comme le roman d'Éric Dupont, qui établit un lien entre le Québec et l'Allemagne, celui de Daniel Grenier se démarque ainsi des références traditionnelles à l'histoire et au patrimoine français. En même temps, les deux romans se réfèrent au patrimoine littéraire québécois, c'est-à-dire à la tradition du conte, oral et écrit. Ainsi, la mise en scène d'un personnage conteur, Louis Lamontagne, dans *La fiancée américaine* et le souvenir d'une expérience de conteur d'Aimé Bolduc dans *L'année la plus longue*, illustrent le caractère immédiat et éphémère du conte oral

dont la version écrite ne préserve que le récit. Il s'agira donc de démontrer, dans un deuxième temps, que le roman de Dupont se lit comme un conte moderne qui respecte le motif du combat entre le Mal et le Bien tout en le complexifiant, tandis que celui de Grenier se sert du conte afin de mettre en relief le renversement de l'ordre établi. Ce faisant, il confirme paradoxalement la véracité d'un conte classique de l'histoire québécoise qu'il transpose aisément au XXI^e siècle tout en convoquant plusieurs textes québécois contemporains. Loin de se limiter à marquer le caractère fictionnel du récit respectif, ces références instaurent une tension entre continuité et rupture de traditions qui illustre les enjeux de la transmission narrative et fictionnelle d'un passé québécois tout sauf replié sur lui-même. Ce faisant, ces deux mises en scène d'une longévité surnaturelle suscitent non seulement maintes réflexions à l'égard de l'histoire en général, mais aussi à l'égard de l'histoire littéraire québécoise, car les deux romans s'inscrivent dans des imaginaires antinomiques de l'histoire littéraire du Québec, soit, d'une part, la tradition du terroir et de l'héritage catholique et, de l'autre, celle de l'américanité, deux imaginaires dont l'affranchissement des limites du réalisme contribue à éclairer des enjeux historiques.

1. LA FIANCÉE AMÉRICAINE. HISTOIRES DE FEMMES REVENANTES ET RÉSILIENTES

*La fiancée américaine*¹⁰⁶, le quatrième roman d'Éric Dupont, se situerait, dans la typologie de Todorov, du côté du « fantastique-merveilleux », donc du côté des récits qui « se terminent par une acceptation du surnaturel [...] [qui] demeure non expliqué, non rationalisé » (Todorov 1970 : 57). Le roman raconte l'histoire de la famille Lamontagne sur cinq générations. La fiancée américaine éponyme est la fiancée de Louis-Benjamin Lamontagne, le fils de Madeleine dite « la Mère ». La jeune Américaine, venue en 1918 à Fraserville (aujourd'hui Rivière-du-Loup) pour épouser Louis-Benjamin, est une cuisinière exceptionnelle et les recettes de son *New England Cookbook* forment la base de l'empire de restaurants à déjeuner « Chez Mado » fondé plus tard par une autre Madeleine, l'arrière-petite-fille de Madeleine-la-Mère. Cette Madeleine, qui est donc la petite fille

¹⁰⁶ Éric Dupont a remporté le Prix des libraires et le Prix des collégiens en 2013 pour *La fiancée américaine*.

de l'Américaine, doit quitter Rivière-du-Loup en 1968 lorsqu'elle tombe enceinte. À Montréal, où elle ouvre son premier restaurant, elle accouche de jumeaux : Michel et Gabriel. Jusqu'ici, l'intrigue s'inscrit dans le modèle de sagas québécois à grand succès qui racontent des généalogies féminines, telle *Les filles de Caleb* (1985-2003) d'Arlette Cousture, dont le roman reprend plusieurs motifs, comme l'alcoolisme et la faiblesse subséquente du père de famille ainsi que l'arrivée de la modernité par les États-Unis. Ensuite, l'intrigue quitte toutefois le territoire québécois, car Gabriel partira en Allemagne. À Berlin, il fait la connaissance d'une vieille dame dénommée Magdalena Berg – « ce qui est plus ou moins l'équivalent allemand de Madeleine Lamontagne » (Dupont 2012 : 259), comme le remarque Gabriel. Cette rencontre fortuite donne lieu à une trame du roman qui revisite l'histoire de la Seconde Guerre mondiale avant que toutes les trames ne convergent à Rome en janvier 2000.

Lorsque ses descendants se rencontrent à Rome pour la scène finale, Madeleine-la-Mère (sic) vient de mourir pour la deuxième fois, dans la nuit du 1^{er} janvier 2000 à Rivière-du-Loup. Sa première mort, survenue en 1933, ne s'était pas avérée définitive, car lors de la veillée de son corps, elle corrige son petit-fils qui saute des parties du « Je vous salue Marie » et se lève même pour apporter le sucre que sa famille cherche au cours de la soirée. Allongée dans son cercueil et « [p]erplexe » (*ibid.* : 81) après cette veillée de son propre corps, Madeleine-la-Mère apprend d'une religieuse que : « Le vrai repos reste encore à venir. Cette première mort vous a libérée de vos obligations terrestres. [...]. Mais rassurez-vous, la Mère, on ne meurt que deux fois » (*ibid.*). Depuis, Madeleine-la-Mère assure l'accueil dans l'entreprise familiale de pompes funèbres, ce que le narrateur commente par : « Qui de mieux pour rassurer une famille en deuil que quelqu'un qui est déjà passé par là ? » (*Ibid.* : 93).

La résurrection et la longévité subséquente de Madeleine-la-Mère ne provoquent pas de réaction chez les personnages – avec la légère exception d'elle-même. Le lecteur, pour sa part, est certainement surpris par cette intrusion du surnaturel dans un univers qui semblait jusqu'ici répondre aux mêmes lois que celui dans lequel il vit. Cette posture d'hésitation, donc l'ambiguïté du texte, est due à ce qu'Amaryll Chanady (1985 : 12) appelle

an antinomy, or the simultaneous presence of two conflicting codes in the text. Since neither can be accepted in the presence of the other, the apparently supernatural phenomenon remains inexplicable.

Les modes narratifs du réalisme magique et du fantastique se caractérisent ainsi par la coprésence de deux niveaux de réalité – le naturel et le surnaturel – dans le texte. Dans le cas du réalisme magique, l'antinomie qui en découle n'est résolue qu'en apparence, parce qu'elle n'est pas abordée. Il s'agit donc d'un narrateur non fiable en ce sens qu'il retient l'information qui pourrait aider le lecteur à hiérarchiser les deux codes conflictuels du texte. Ainsi, selon Charles Scheel (2005 : 13), dans de tels textes,

les éléments surnaturels forment une trame cohérente et intégrée de la narration, mais cette trame est clairement isolable de son environnement réaliste dans le discours du récit, en dépit des efforts d'un narrateur imperturbable, voire pince-sans-rire, vers un traitement discursif égal des deux codes.

Le narrateur de *La fiancée américaine* s'abstient, de fait, de commenter l'apparente résurrection de Madeleine-la-Mère et se limite à relater les événements de la veillée. Qui plus est, il cherche clairement à produire un effet comique lorsqu'il pointe de manière impassible les avantages de son état de revenante, soulignant, par exemple, la pertinence de l'employer à l'accueil d'une entreprise de pompes funèbres.

La tension entre les codes ainsi maintenue invite à une lecture allégorique de ce personnage de revenante qui incarne, d'une part, une présence d'un passé québécois qui finit par se faire écarter et, de l'autre, l'apport à la société et la résilience des femmes – non seulement québécoises – de la première moitié du siècle. De fait, la vie après sa première mort se divise, pour Madeleine-la-Mère, en deux parties. D'abord conseillère dans l'entreprise de pompes funèbres de son petit-fils, elle arrête toutefois cette activité et déménage du foyer des Lamontagne lorsque Louis achète la première télévision. C'est à ce moment-là qu'elle se sent « pour la première fois de sa vie dépassée, en orbite, loin de son monde » (*ibid.* : 153). Ne pouvant supporter le son de cet « engin infernal » (*ibid.*) qui lui cause un malaise physique et signifie, selon elle, la mort des histoires (*cf. ibid.* : 154), elle doit bien se résigner au fait que sa famille ne se passera plus de la télévision : « Ce meuble était là pour rester, elle l'avait compris par le regard de son petit-fils » (*ibid.*). Elle décide donc de s'exiler au couvent, la vie recluse et laborieuse des religieuses lui convenant mieux que celle du Québec au début de la Révolution tranquille. C'est donc la modernité venue des États-Unis, sous forme de la télévision, qui chasse ce fantôme du passé de la maison des Lamontagne. Pierre-Paul Ferland (2014) propose

justement de lire le parcours de vie extraordinairement long de l'aïeule de la famille comme

une métaphore de l'*héritage canadien-français catholique des Québécois* : une sorte de spectre évanescent repoussé aux tréfonds de la conscience, une sorte de patrimoine immatériel encombrant que seule notre participation à la culture de masse étatsunienne a su ou pu faire fuir.

Au couvent, Madeleine-la-Mère se lie d'amitié avec Sœur Marie-de l'Eucharistie, le deuxième personnage de longévité extrême du roman : cette sage-femme d'une laideur atroce a, de surcroît, le don de prémonitions. Elle sait par exemple avant l'arrivée du messager que sa sœur jumelle, elle aussi religieuse, est morte en mission à Nagasaki en 1945 et présage même le moment auquel elle-même et Madeleine-la-Mère mourront. C'est environ quarante ans après l'arrivée de l'aïeule des Lamontagne au couvent, pendant la nuit de la Saint-Sylvestre qui précède l'an 2000, qu'elle et sa compagne religieuse sont frappées par deux flèches. Les deux femmes sans âge sont retrouvées mortes le lendemain. Ces flèches lient la trame québécoise et la trame allemande du roman à travers le temps, car elles avaient été tirées lors d'une représentation du *Freischütz* en 1943 à Königsberg, donc en Prusse orientale. Magda Berg a assisté pendant la guerre à cette représentation de l'opéra de Weber où un acteur tire des flèches qui ne retombent pas du ciel et s'avèrent introuvables après la fin du spectacle. Le roman se clôt avec la scène d'une « découverte insolite » à Nagasaki, le 1^{er} janvier 2000, où des promeneurs remarquent une flèche devant la tombe de la sœur de Sœur Marie-de-l'Eucharistie, une flèche « qui finit par disparaître sous terre, comme tirée par une force inexplicable » (*ibid.* : 557).

Le sort de Madeleine-la-Mère exemplifie autant que celui de son amie religieuse le rôle des femmes dans la société québécoise de la première moitié du siècle, religieuses ou mères de famille qui travaillaient inlassablement pour le bien de leur famille sans être reconnues à leur juste valeur. À l'aide de ce personnage d'une autre époque, le roman semble effectivement rejoindre l'image de la mère de famille présente dans le roman québécois depuis les années 1940, celle d'« un substitut du chef masculin de la famille car le père de famille est [...] inexistant, raté ou ivrogne. [...] [,] une alliée puissante et entière [...] qui résume et régit la famille » (Racine 1972 : 78) en soulignant à la fois l'ingratitude de la famille et le pragmatisme du personnage féminin. Éric Dupont lui-même affirme la portée féministe de la trame en mentionnant dans une entrevue (*cf.* Bettoni 2014) que la famille

choisit, après tout, de garder la télé, et non la grand-mère. La mort des personnages de religieuses par une flèche tout droit sortie d'une représentation d'opéra dans l'Allemagne nazie à l'aube d'un nouveau millénaire survient d'ailleurs presque en même temps que celle de Magda Berg à Rome, ce qui tisse un parallèle transatlantique entre trois personnages de femmes fortes qui incarnent les soubresauts du dernier siècle. Selon Élisabeth Nardout-Lafarge (2014 : 44), « Magda apparaît ainsi à la fois dans sa singularité, mémoire vivante des horreurs allemandes et des tragédies européennes, et, grâce à la sérialité ouverte par le nom, dans une sorte de communauté générationnelle de femmes d'une époque, batailleuses et malgré tout résilientes ».

2. L'ANNÉE LA PLUS LONGUE. HISTOIRES D'HOMMES IMMORTELS ET ORDINAIRES

Les éléments surnaturels dans *L'année la plus longue* de Daniel Grenier¹⁰⁷ ne concernent pas seulement une partie bien identifiable du récit, mais le récit au complet, l'hésitation du lecteur résultant de la relation incertaine des trois parties du roman.

La première relate la jeunesse de Thomas Langlois à Chattanooga, au Tennessee, marquée par la passion de son père d'origine québécoise, Albert, pour la théorie de Friedrich Schoedler, un scientifique allemand du XIX^e siècle qui stipule que certaines personnes nées le 29 février ne vieillissent que d'un an tous les quatre ans. De passage à Chattanooga où l'on a mené ses recherches sur un de ces personnages dont il soupçonne la longévité extraordinaire, un certain Aimé Bolduc, Albert tombe amoureux d'une fille, Laura Howells, qu'il épouse. Leur fils, Thomas, est né le 29 février 1980 et Albert l'élève dans l'idée qu'il sera de longévité extraordinaire, c'est-à-dire que le petit n'a droit à une fête d'anniversaire que tous les quatre ans. Le narrateur semble d'abord accepter ce phénomène, comme le laisse entendre l'incipit du roman : « Trois années sur quatre, Thomas Langlois n'existait pas. Il devenait un calcul erroné, puis redressé, une clause débattue âprement dans une chambre fermée de la Royal Society il y a des siècles et des siècles. » (Grenier 2015 : 21) Plus tard, l'instance narrative revient toutefois sur ses paroles qu'elle semble elle-même juger un peu trop obscures : « Un des détails qu'on doit connaître tout de suite, à propos de la vie de

¹⁰⁷ Son premier roman, *L'année la plus longue*, a valu le Prix littéraire des collégiens à Daniel Grenier en 2016.

Thomas Langlois, c'est celui-ci : il est né une année bissextile. On y a fait référence tout à l'heure, mais dans des termes plus abstraits. » (*Ibid.* : 25) Plus tard, le narrateur semble même mettre en question la conviction d'Albert et critiquer cette pratique de ne fêter son anniversaire que tous les quatre ans, lorsqu'il spécule « Un jour il [Thomas] en reparlerait peut-être avec des gens qui lui révéleraient que c'était une bien mauvaise blague à faire à un gamin. » (*Ibid.* : 28) Abandonné par son père qui quitte la famille quand Thomas a sept ans et orphelin après la mort de Laura dans un accident d'avion lorsqu'il a 14 ans, Thomas passe le reste de son adolescence chez ses grands-parents maternels. À 18 ans, il reçoit une lettre de son père et décide de le rejoindre au Québec.

La deuxième partie rapporte ensuite la vie rocambolesque d'Aimé Bolduc, c'est-à-dire de l'homme sur lequel portaient les recherches du père de Thomas. Le récit saute entre les épisodes, mais on peut reconstruire qu'Aimé est né dans la misère le 29 février 1760 à Québec, a donc vécu la Conquête, qu'il a participé aux rébellions de 1837/38 et à la Guerre de Sécession, qu'il a eu un enfant illégitime avec une jeune Canadienne française, Jeanne Beaudry, qui épousera plus tard un certain M. Langlois, et qu'il est mort dans un accident d'avion en 1994. En relatant différentes étapes de la vie d'Aimé, le narrateur ne spécifie pas le statut de cette trame narrative au sein de la diégèse. Il semble pourtant s'agir de la même instance narrative, une voix plurielle québécoise qui affiche le « nous » de la « voix collective¹⁰⁸ » telle que définie par Susan Sniader Lanser, et parle, de plus, au nom des lecteurs. Elle évoque « nos maisons, le long du fleuve qui va rétrécissant [donc le Saint-Laurent] » (*ibid.* : 2015 : 23) dans la première partie et soulève, par exemple, que la misère qui régnait à Québec pendant l'hiver 1760 est « difficile [...] à concevoir pour nous qui sommes si confortablement installés dans nos fauteuils » (*ibid.* : 121) dans la deuxième partie. Semblant d'abord dépouiller les sources historiques en relatant les faits sur lesquels Albert avait enquêté, cette voix fait preuve de réticence par rapport au phénomène de la longévité d'Aimé, qu'elle semble prendre pour acquis. Alternant focalisation zéro et focalisation interne, elle précise par exemple, qu'en 1925, Aimé, « avait l'air d'un homme de quarante et un ans, mais ça faisait plus d'un siècle et demi qu'il existait » (*ibid.* : 180) et rapporte que la longévité d'Aimé « était une aberration, une

¹⁰⁸ Andrée Mercier et Stéphane Larrivé (2011 : 85) proposent de traduire par « voix collective » le terme « communal voice » introduit par Susan Sniader Lanser (1991 : 21).

incongruité, mais bien réelle, qu'il subissait et imposait en même temps, à la vie humaine, à l'histoire » (*ibid.* : 282). Ce n'est apparemment pas la longévité d'Aimé qui pose problème pour l'instance narrative, mais sa localisation. Ainsi, la mise en scène de la longévité contraste fortement avec celle du cadre spatio-temporel de la diégèse de cette deuxième partie. En effet, l'instance narrative souligne à plusieurs reprises que ses décisions de placer le personnage à un lieu précis relèvent de l'hypothétique, modalisant par exemple que « [s]elon toute vraisemblance, Aimé a quitté Montréal au mois de novembre de cette année-là » (*ibid.* : 109) ou avertissant que « [s]elon les sources orales et écrites qui se recoupent et convergent, il se trouvait là » (*ibid.* : 158). Son récit va cependant bien au-delà des informations dont disposait Albert. Le narrateur au statut incertain ajoute donc de l'ambiguïté au récit et maintient l'antinomie entre les codes du réalisme et du surnaturel.

La troisième partie du roman finit par mettre un terme à l'hésitation. Située de nouveau au premier niveau narratif, elle relate d'abord les retrouvailles de Thomas et de son père, qui a abandonné sa recherche. Après la mort de son père en 2020, Thomas reçoit l'héritage d'un certain Kenneth B. Simons, dans lequel il reconnaît, à sa grande surprise, le personnage qui avait obsédé son père pendant une grande partie de sa vie. Son père s'avère donc avoir eu raison. Qui plus est, parmi l'héritage considérable de l'ancêtre de Thomas et d'Albert se trouve aussi une boussole fabriquée par son aïeul. En extrayant des particules de la peau d'Aimé de la boussole, Thomas, devenu un scientifique brillant entre-temps, réussit à produire un « élixir » (*ibid.* : 213) de jeunesse et se porte volontaire pour l'essai. C'est un succès, et en 2047, un Thomas rajeuni travaille comme consultant pour une exposition visant à expliquer l'histoire et les enjeux « de cette nouvelle étape dans la grande aventure de la vie, maintenant qu'on ne mourrait plus » (*ibid.* : 417).

La confirmation posthume des hypothèses d'Albert fait donc finalement basculer le récit du côté de ce qu'on appelait « en France, au XIX^e siècle, le merveilleux scientifique, et qu'on appelle aujourd'hui la science-fiction. Ici, le surnaturel est expliqué d'une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas » (Todorov 1970 : 62). À l'intérieur de la diégèse, la longévité extrême d'Aimé s'avère donc, certes, extraordinaire, mais compatible avec les lois naturelles. La preuve tangible en est que l'ADN sert à développer un

sérum qui rajeunit Thomas. Cette explication rationnelle qui scelle la « victoire narrative » du code surnaturel est toutefois tout à fait fictive, car l'ouvrage de Friedrich Schoedler qui sert de base aux recherches d'Albert ne contient pas de « notice concernant les “bébés bissextils”, [...] enfants ayant connu une longévité “anormale” jugée “hérétique” par les autorités chrétiennes » (Grenier 2015 : 298).

Roman mêlant fiction historique, récit de filiation et science-fiction, *L'année la plus longue* soulève des questions sur l'opposition entre le cours aussi répétitif que conflictuel de la grande Histoire et la linéarité de l'histoire de succès d'Aimé qui finit même par contribuer à la conquête de l'immortalité. D'emblée, le dispositif temporel du roman, dont l'intrigue est encadrée par un prologue et un épilogue qui racontent une bagarre entre Amérindiens en 1838 et en 2000, respectivement, formule un commentaire implicite sur le cours de l'histoire. Chaque fois observée par un homme blanc qui n'agit pas, cette scène récurrente indique en effet la circularité de l'histoire, dressant un parallèle entre la situation des Amérindiens d'hier et d'aujourd'hui. La longue série de conflits armés violents, de la Conquête jusqu'au onze septembre, auxquels assistent les personnages confirme cette expérience fataliste de l'histoire qui s'avère répétitive. Celle-ci semble toutefois contredite par le personnage d'Aimé et sa foi inébranlable dans le progrès scientifique qui s'explique, par exemple, par la découverte de bienfaits d'une hygiène améliorée. Ainsi, le dentifrice lui permet de « souri[re] sans gêne » (*ibid.* : 180) pour la première fois de sa vie. De plus, son parcours en marge de l'histoire le mène de la pauvreté absolue à une richesse incroyable, ce qui fait penser à une version allégorique du mythe américain. Qui plus est, grâce à son héritage, l'humanité sera rien de moins qu'immortelle. Au lieu de conquérir l'espace à l'instar des premiers colonisateurs, Aimé a donc conquis le temps.

Le narrateur prend toutefois bien soin de souligner qu'« À part sa longévité, il n'y avait rien en lui d'extraordinaire, il [Aimé] voulait ne pas l'oublier » (*ibid.* : 283). Ce personnage qui vainc le temps s'avère en fait plutôt lâche, désertant d'abord un champ de bataille et abandonnant, plus tard, sa fiancée enceinte, par exemple. Témoin de la grande Histoire, Aimé lui-même s'étonne d'avoir « été conscient de toutes ces choses, d'avoir été témoin de toutes ces vies, et de ne pas avoir eu de rôle à jouer dans leur avènement » (*ibid.* : 282). Par la mise en scène de ce personnage tout sauf héroïque, le roman semble jeter un

doute sur la capacité des nouveaux hommes et femmes conçus à la fin du roman de mieux se servir du temps dont ils disposent.

3. S'INSCRIRE DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE : TRANSPOSER LE TERROIR ET EMBRASSER L'AMÉRICANITÉ

Suscitant différents enjeux historiques à l'aide d'un élément surnaturel, *La fiancée américaine* et *L'année la plus longue* s'inscrivent dans deux traditions littéraires différentes du Québec tout en rendant hommage, chacun à sa manière, à un précurseur commun : le conte.

La fiancée américaine, le premier exemple, se déploie à partir d'une scène initiale qui met en relief le rôle primordial du conte dans la société québécoise d'avant l'arrivée de la télévision : « Tout le monde aimait entendre les histoires du Cheval [Louis] Lamontagne. Avant la télévision, ses histoires étaient ce qu'il y avait de mieux pour passer le temps à Rivière-du-Loup. » (Dupont 2012 : 11) Cette séance d'histoire mensuelle est relatée par un narrateur dont la voix se confond, par endroits, avec celle du personnage plus grand que nature qu'est l'ancien homme fort Louis Lamontagne, le fils de l'Américaine. Comme le récit omet souvent les signes typographiques séparant le récit du personnage de celui du narrateur, le lecteur se trouve dans la même position que les enfants qui écoutent, fascinés, l'histoire de leur père. Même si la transcription de l'accent québécois pointe vers Louis comme source d'énonciation, une explication comme : « On va l'appeler Madeleine-la-Mère pour pas faire mystère pour rien. Ayez pas crainte, vous allez tout comprendre. S'il faut, j'vas vous faire un dessin » (*ibid.* : 16), pourrait aussi bien s'adresser au lecteur. Imitant d'abord une séance de conte, le récit s'émancipe toutefois bientôt de cette mise en scène initiale, sans que le narrateur abandonne la posture d'un conteur qui cherche à faire effet sur son public par des commentaires cinglants. Ainsi, il termine sa description d'une scène de violence conjugale de manière laconique en concluant : « Les morts se mêlent de leurs affaires » (*ibid.* : 51). Empruntant à la construction de la saga « où la gémellité des personnages et des destins est structurée par les coïncidences et matérialisée dans des objets » (Nardout-Lafarge 2014 : 44)¹⁰⁹, le récit

¹⁰⁹ En guise d'exemple, on pourrait nommer la tache de beauté en clé de fa des diverses Madeleines ou le fait que la professeure de chant de Magda possède la même espèce

estompe et complexifie « le combat (éternel ?) entre les forces du Mal et les forces du Bien » dans lequel Aurélien Boivin (2001 : 13) voit le conflit principal et moteur de l'histoire d'un conte. En effet, tandis que dans le conte fantastique canadien-français du XIX^e siècle, le but est le plus souvent de « faire peur » (*ibid.* : 16) et que « toute transgression entraîne obligatoirement une punition, toute faute nécessite, à coup sûr, réparation » (*ibid.* : 12), le roman brouille les frontières entre le Bien et le Mal en concevant des personnages pluridimensionnels telle Magda, la survivante du naufrage du Wilhelm Gustloff¹¹⁰, qui avait dénoncé son ancien ami d'enfance à la Gestapo par jalousie. Victime et bourreau à la fois, elle tait cependant son acte vil dans ses trois cahiers destinés à Gabriel, qui forment un récit intradiégétique. La mort de cette femme jalouse vers la fin du roman répète celle de Tosca dans l'opéra éponyme, auquel le roman fait référence à maintes reprises, notamment en mettant en scène une transposition de l'opéra au Troisième Reich, et survient, comme déjà mentionné, en même temps que la mort des deux personnages de longévité surnaturelle. Qui plus est, lors de son suicide, Magda entraîne à la mort le metteur en scène de la transposition douteuse de l'opéra, dont le comportement abusif envers ses chanteurs se trouve ainsi sanctionné.

Cet effort de clôture sur le plan de l'histoire n'est qu'en apparence contrecarré sur le plan de la diégèse qui franchit les limites géographiques et temporelles. Après avoir relégué la tradition du terroir des valeurs catholiques françaises aux oubliettes d'un couvent, les descendants de Madeleine-la-Mère constituent une famille dysfonctionnelle et dispersée d'individus participant à la mondialisation. Ainsi, Madeleine Lamontagne, fondatrice d'un empire de restaurants, s'approprie pleinement les valeurs américaines du capitalisme et part même à la conquête des États-Unis, ce qui renverse le cours de l'influence historique. Dépourvus de telles ambitions commerciales, ses deux fils œuvrent à l'étranger. Tandis que Michel poursuit une carrière d'artiste à l'instar de son père biologique, le peintre père Lecavalier, Gabriel apprend l'allemand et plonge dans l'histoire de ce pays qui est celui de ses ancêtres (*cf.* Dupont 2012 : 17, 26).

d'oiseau, un diamant de Gould, que l'enseignante au primaire de Gabriel (*cf.* Dupont 2012 : 339 et 244).

¹¹⁰ Ancien paquebot de croisière allemand, le Wilhelm Gustloff est frappé par un sous-marin russe et coule avec plusieurs milliers de réfugiés et de soldats le 30 janvier 1945.

Cette impression de conclusion à l'aide de plusieurs boucles qui se referment distingue *La fiancée américaine* de *L'année la plus longue*. En effet, le triomphe de Thomas qui annonce une nouvelle ère « maintenant qu'on ne mourrait plus » (Grenier : 417) se braque à toute conclusion et scelle la transition du fantastique au scientifique. Ce faisant, le récit du roman de Daniel Grenier renverse explicitement l'ordre qui prévalait dans le conte fantastique.

À la différence de la transposition moderne du conte sous forme de saga familiale d'Éric Dupont, le roman de Daniel Grenier ne reprend pas seulement des éléments du genre du conte, mais puise textuellement dans un conte fantastique québécois précis¹¹¹, soit « L'homme de Labrador ». De fait, Albert Langlois affirme dans une lettre à Aimé avoir lu dans son enfance l'édition originale du premier roman canadien-français, *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé, fils, qui aurait inclus un conte intitulé « L'homme de l'année bissextile (Légende appalachienne) », lequel aurait été omis dans les éditions suivantes. Par la suite, il cite longuement ce conte (fictif) qui l'avait bouleversé et avait confirmé ses convictions naissantes. Il s'agit, en effet, d'une version remaniée du conte « L'homme de Labrador » que le narrateur intradiégétique reprend mot par mot tout en ajoutant des passages qui font en sorte qu'il s'intègre dans la logique du récit du roman. En même temps, il prend soin de remplacer les noms francophones par des noms anglophones afin de transposer l'intrigue aux États-Unis. Ces modifications déplacent le conflit initial du conte, car au lieu de raconter la rencontre d'un « cloaque de tous les vices réunis [...] engagé de la compagnie de Labrador » (de Gaspé 1996 : 84) avec le diable, la version remaniée relate deux rencontres d'un « cloaque de tous les vices réunis [...] engagé dans les milices du capitaine Boone [...] [qui travaille plus tard] pour la compagnie fluviale de l'Hudson River » (Grenier 2015 : 308) avec « l'Aberration » (*ibid.* : 316), c'est-à-dire avec un être qui ressemble d'abord à un jeune homme, mais qui se transforme « en affreux vieillard » (*ibid.* : 308) sous les yeux du narrateur effrayé. Après une reprise textuelle du début du conte, un

¹¹¹ Selon la terminologie d'Ulrich Broich (1985 : 49), le rapport au conte qu'entretient *La fiancée américaine* correspond à une « référence au système du conte » (« Systemreferenz »), c'est-à-dire à une référence aux caractéristiques générales du genre conte, tandis que *L'année la plus longue* relève de l'intertextualité proprement dite qui présuppose la référence à un prétexte précis. Cette distinction est congruente avec celle entre « architextualité » et « intertextualité » proposée par Genette (1982 : 7-8).

passage rajouté précise que l'intrigue se passe « la nuit du vingt-neuvième jour de février, que vous connaissez peut-être comme celui où des brèches se produisent dans le déroulement du temps et l'alignement des étoiles » (*ibid.* : 306), colportant ainsi la légende des *leapers* qu'Albert prendra au pied de la lettre. Dans sa lettre, Albert demande en effet : « Êtes-vous ce démon, ou encore cet ange déchu, Aimé Bolduc ? [...] Où encore n'êtes-vous que cet homme [...] prisonnier d'une conjoncture temporelle précise et fatale [...] ? » (*Ibid.* : 317). Cette question restera irrésolue, même si les éléments biographiques livrés par le narrateur extradiégétique concordent avec ceux présentés dans le conte remanié. Aimé, qui semble d'abord se reconnaître dans cet être insoumis aux lois du temps, esquivé toutefois la question d'une identité avec le personnage du conte : « L'Aberration. Oui, bien sûr, c'était de lui que le vieil homme parlait. Mais en même temps, il se souvenait, se souvenait-il ? d'avoir raconté cette histoire, exactement celle-là, une fois, il y avait si longtemps » (*ibid.*). Le souvenir du conte a donc plus d'importance que la validation de la vérité des faits. Aimé avait, de fait, brisé une fois le silence sur sa longévité étonnante lors d'une soirée mondaine à la fin du XIX^e siècle (*cf. ibid.* : 216). Se remémorant cette soirée, il visualise la scène lors de laquelle « on avait ravivé le feu et il s'était mis à parler, à la manière d'un conteur expérimenté [...]. Les images se mêlaient dans son esprit : celles d'une prise de parole, improvisée, inspirée, et celles de la lecture, vieille aussi vieille que ses réminiscences » (*ibid.* : 317sq).

Contrairement à Albert, qui ne se soucie que de l'histoire du conte qu'il croit, de plus, factuelle, Aimé réfléchit sur les voies de la transmission de ce genre qui puise dans la légende, donc dans « un récit basé sur un fait réel, déformé par la tradition » (Boivin 2001 : 9) et se transmet oralement avant d'être fixé par l'écriture. Ce faisant, son souvenir souligne que la version écrite, destinée à conserver une partie du patrimoine vouée à l'oubli (*cf. ibid.* : 10), ne transmet qu'une partie de ce genre, car elle ne peut pas reproduire les divers canaux de communication d'un spectacle de conte oral ni la dynamique des versions concurrentes d'un même conte.

Sur le plan de la diégèse du roman, la référence au conte fantastique québécois, qui visait à préserver l'ordre établi et les valeurs catholiques, sert aussi à mettre en relief le revirement révolutionnaire final du roman. Tout en rendant hommage à ce genre traditionnel québécois, dans lequel l'histoire semble littéralement prendre source, le

roman s'émancipe en effet du canevas rigide de celui-ci, car au lieu de sanctionner l'aberration, soit la longévité surnaturelle, le récit élève celle-ci à la norme. Ce faisant, la référence à *L'influence d'un livre*, qui est considéré comme le premier roman canadien-français, n'est pas le seul emprunt au roman québécois dans *L'année la plus longue*. Ainsi, Alma, l'Amérindienne androgyne qui « effectue [...] des missions occasionnelles pour les Sudistes » (Leroux 2011 : 182) pendant la Guerre de Sécession, un personnage issu de *La marche en forêt* de Catherine Leroux, fait une apparition transfictionnelle¹¹² dans *L'année la plus longue*. Aimé observe, de fait, une embuscade sur les berges du Mississippi en avril 1865, lors de laquelle Alma arrache le cœur d'un soldat adverse (cf. Grenier 2015 : 260 et Leroux 2011 : 185). L'univers fictionnel de *L'année la plus longue* s'attache, de plus, à celui des *Taches solaires* de Jean-François Chassay, qui relate l'histoire meurtrière de la famille Beaudry/Bodry à travers huit générations. Jean Beaudry, fondateur prémonitoire de la famille, est en effet assassiné par son fils en 1832 après que celui-ci a appris que son père supposément mort s'était en fait enfui en Louisiane et y avait fondé une nouvelle famille, ce qui déclenche une chaîne de meurtres entre les deux branches de la famille, chaque fils vengeant l'assassinat de son père.¹¹³ Ainsi, les « lubies vengeresses de son [Jeanne Beaudry] frère Jean, persuadé qu'on avait délibérément noyé leur père dans une mixture toxique de bière ou de bleu de méthylène » (Grenier 2015 : 205) semblent référer au meurtre de Jean Beaudry de la cinquième génération (cf. Chassay 2006 : 312)¹¹⁴. Par le truchement de ces apparitions transfictionnelles, *L'année la plus longue* rend hommage à deux romans contemporains qui bâtissent un imaginaire de l'histoire québécoise au-delà du territoire du Québec, enrichissant, par là, le *topos* littéraire de l'américanité du Québec d'un élément surnaturel. La longévité du personnage permet, en effet, d'esquisser une histoire transnationale qui relie tout naturellement le Québec aux États-Unis.

Pour ce faire, le roman sur le grand voyageur Aimé Bolduc s'inscrit, de plus, dans la tradition du roman de la route, à l'instar de romans comme *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin ou *Le désert*

¹¹² Voir au sujet de la transfictionnalité Saint-Gelais 2011.

¹¹³ Pour un tableau récapitulatif de cette chaîne d'assassinats, voir Ferland (2012 : 98).

¹¹⁴ Les deux univers fictionnels ne sont toutefois pas complémentaires, car le meurtre de Jean Beaudry survient en 1917, alors que Aimé Bolduc rencontre Jeanne Beaudry en 1863.

mauve (1993) de Nicole Brossard¹¹⁵, dont Jean Morency (2012 : 16) souligne la « dépossession identitaire qui guette les protagonistes » ainsi que le ton souvent « très critique à l'égard de la société américaine » (*ibid.* : 17) conforme au « discours traditionnel des élites québécoises sur la menace américaine » (*ibid.*). Même si la quête d'Albert semble faire écho à celle de Jack Waterman dans *Volkswagen Blues*, comme le fait remarquer Michel Biron (2016 : 42), *L'année la plus longue*, pour sa part, semble plutôt endosser cette « position de réceptivité plus globale [que Morency situe] surtout au sein des couches populaires, de la bourgeoisie d'affaires et du monde scientifique » (*ibid.* : 12). En effet, le jeu libre des codes dans ce roman hybride qui amalgame science-fiction, récit historique et fresque sociale en multipliant aussi bien des références littéraires québécoises qu'américaines traduit aussi bien une connaissance intime des États-Unis qu'une fascination pour ce pays voisin du Québec, comme le souligne Samuel Archibald (2016 : 21). Aimé Bolduc alias William Van Ness alias Kenneth B. Simons, ce Québécois né dans la misère qui s'adapte avec facilité aux époques et aux changements et incarne le rêve de l'immortalité est, selon Michel Biron, une « métaphore de ce Nouveau Monde qui se réinvente sans cesse, qui s'oublie sans cesse » (Biron 2016 : 40), ce qui l'oppose à son descendant, Albert, qui passe la majeure partie de sa vie en restituant le passé, ce toutefois en transgressant les frontières géographiques à l'instar de son aïeul. Démontrant ainsi le lien inextricable entre le Québec et les États-Unis et esquissant un contraste entre deux personnages dont l'un est tourné vers le futur et l'autre vers le passé, le roman refuse cependant de reprendre tel quel le motif classique d'une modernité arrivée au Québec depuis les États-Unis, car la source biologique du sérum d'immortalité développé par le néo-Québécois Thomas provient initialement du Québec.

CONCLUSION

Puisant dans deux imaginaires antinomiques, celui de la tradition du terroir et celui de l'américanité, respectivement, *La fiancée américaine* et *L'année la plus longue* négocient différemment la tension entre la continuité de la tradition et la transgression de ses limites, entre

¹¹⁵ Pour une liste plus complète, voir Morency 2012 : 15.

l'inscription dans l'imaginaire littéraire québécois et l'ouverture internationale.

Ainsi, les deux romans rendent hommage à l'importance du conte fantastique dans l'histoire littéraire québécoise : Dupont en le transposant au XXI^e siècle sous forme de saga familiale et Grenier en suscitant des réflexions sur son rôle dans la société canadienne-française et sa transmission problématique, les deux en intégrant des éléments surnaturels. Roman de l'ouverture et des grands espaces de l'Amérique, *L'année la plus longue* s'approprie les codes et les textes du passé québécois et américain en concevant un nouvel espace-temps québéco-américain, tandis que *La fiancée américaine* franchit les frontières géographiques afin de mieux renouer avec le passé québécois. Le roman de Dupont reprend en effet le canevas de la saga familiale afin de déployer un univers proche des romans du terroir et imprégné des valeurs catholiques dont s'émancipent les personnages avant de se retrouver à la fin du roman, qui ferme plusieurs boucles du passé.

Dans ce contexte, le destin du personnage à longévité étonnante, la matriarche Madeleine-la-Mère, se lit comme une allégorie de l'héritage catholique canadien qui se fait évincer par l'arrivée des médias de masse modernes américains. Aimé Bolduc, le Québécois américanisé inventé par Grenier, démontre, au contraire, une étonnante faculté d'adaptation et embrasse le progrès à bras ouverts, ce qui fait de lui un être foncièrement moderne qui appartient à chacune des multiples époques qu'il vit. Qui plus est, cette incarnation du mythe américain conquiert le temps, incarnant lui-même la transgression de limites, même si le roman met en question le sens d'une vie sans fin face à une histoire qui répète les conflits et les horreurs. Ainsi, les deux romans défient le temps, l'un pour éclairer le passé à l'aide du réalisme magique et l'autre pour annoncer le futur en hybridant les genres, les deux en soulignant l'ouverture du Québec vers un international autre que français.

Ouvrages cités

- ARCHIBALD, Samuel. 2016. « Dialogues américains ». *L'Inconvénient* 63. 19-22.
- BETTONI, Laurent. 2014. « Entretien avec Éric Dupont, *La Fiancée américaine* ». *La Cause Littéraire. Servir la littérature*. 27.08. En ligne. 08 déc. 2016. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/cette-grand-mere-qui-refuse-de-mourir>
- BOIVIN, Aurélien. 2001. *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*. Québec : Fides.
- BROICH, Ulrich et Manfred PFISTER (dir.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- CHANADY, Amaryll Beatrice. 1985. *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York : Garland.
- CHASSAY, Jean-François. 2006. *Les taches solaires*. Montréal : Boréal.
- DUPONT, Éric. 2012. *La fiancée américaine*. Montréal : Marchand de feuilles.
- FERLAND, Pierre-Paul. 2012. « La Franco-Amérique dans *Les taches solaires* de Jean-François Chassay : du carnivalesque à l'effet Forrest Gump ». *Québec Studies* 53. 91-101.
- . 2014. « Cette grand-mère qui refuse de mourir ». *Salon double. Observatoire de la littérature contemporaine*. 27 févr. 2014. En ligne. 08 déc. 2016. <http://salondouble.contemporain.info/lecture/cette-grand-mere-qui-refuse-de-mourir>
- GASPÉ, Philippe Aubert de, fils. 1996 [1837]. *L'Influence d'un livre*. Montréal : Boréal.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- GRENIER, Daniel. 2015. *L'année la plus longue*. Montréal : Le Quartanier.
- LANSER, Susan Sniader. 1991. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca : Cornell University Press.
- LEROUX, Catherine. 2011. *La marche en forêt*. Québec : Alto.
- HIRSCH, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, London : Harvard University Press.

- MARTIN, Claude. 1986. « Des best-sellers en tous genres ». *Cahiers de recherche sociologique* 4/2. 111-128.
- MERCIER, Andrée et Stéphane LARRIVÉE. 2011. « De la voix autoritaire à la voix autorisée. Les tensions de la narration dans *Les Manuscrits de Pauline Archange* ». *Voix et Images* 37.1 (109). Automne, 73-86.
- MORENCY, Jean. 2012. *La littérature québécoise dans le contexte américain. Études et explorations*. Québec : Nota bene.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. 2014. « Rivière-du-Loup – New York – Königsberg. La fiancée américaine d'Éric Dupont ». *Spirale : arts – lettres – sciences humaines* 250. 43-44.
- NÜNNING, Ansgar. 1995. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Tome 1 : *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Wiesbaden : WVT.
- RACINE, Claude. 1972. *L'anticléricisme dans le roman québécois (1940-1965)*. Montréal : Hurtubise.
- ROBERT, Lucie. 1993. « Une esthétique du centre. *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture ». Louise Milot et Fernand Roy (dir.). *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*. Québec : Nuit blanche.
- SAINT-GELAIS, Richard. 2011. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- SCHEEL, Charles W. 2005. *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.

FRANCE ET BELGIQUE

Ésotérisme et mysticisme dans le roman colonial français du XX^{ème} siècle

Jean-Bernard Evoung Fouda¹¹⁶
Université de Yaoundé I (Cameroun)

RÉSUMÉ

Un changement de perspective dans l'analyse du roman colonial français du XX^{ème} siècle montre que celui-ci contient des aspects ésotériques et mystiques relatifs à la philosophie et à la vision du monde des gnostiques qui entendaient corriger la création afin de partir d'un monde dit « plat » pour un hypermonde, différent des modèles hérités de la création du Père. Par conséquent, cet article a pour ambition de faire ressortir quelques-uns des éléments voilés du roman colonial français du XX^{ème} siècle. Trois points capitaux sont examinés, à savoir : le schème colonial spatial, le statut du personnage principal et le parcours.

INTRODUCTION

Un réexamen du roman colonial français du XX^{ème} siècle montre qu'il serait tributaire de la philosophie et de la vision du monde des gnostiques dans la mesure où il s'y trouve disséminés des éléments cachés, secrets de leur conception de l'homme, de la vie, de leur relation à l'absolu, à l'invisible et au Sacré. C'est ce qui constitue le côté ésotérique et mystique de cette production littéraire que nous essayons de saisir dans le cadre de cet article.

¹¹⁶ Jean Bernard Evoung Fouda est enseignant à l'Université de Yaoundé I (Cameroun). Titulaire d'un Doctorat Ph.D en littérature française moderne et contemporaine, il est particulièrement intéressé par les problématiques coloniales et post-coloniales. Il est l'auteur d'un essai dont le titre est *Le choc des civilisations dans le roman colonial français du XX^{ème}* paru aux Éditions Connaissances et savoirs.

Sous ce prisme, nous nous arrêterons sur trois éléments précis du corpus à savoir son schème spatial qui marque sa filiation gnostique dans un premier temps, ensuite il y a la question de son héros, qui présente les attributs du serpent des gnostiques en même temps qu'il apparaît comme le surhomme qu'ils souhaitent atteindre afin de corriger la création. Enfin, l'examen sera porté sur le parcours de ce héros colonial ; un cheminement aux multiples facettes dans la mesure où il fait penser à la descente christique, au mythe de Jonas, au parcours initiatique en somme.

1. LE SCHÈME COLONIAL SPATIAL : UNE FILIATION GNOSTIQUE

Le roman colonial français campe généralement son intrigue hors de la métropole, sous les tropiques. Ce fait de la création est omniprésent dans cette geste. On peut notamment l'observer dans *Au soleil* (Maupassant, 1902), *Les Immémoriaux* (Segalen, 1907), *La Mission Barsac* (Jules Verne, 1919), *L'Atlantide* (Pierre Benoît, 1920), *Batouala* (Maran, 1921), *Le Roman d'un spahi* (Loti 1925), *L'Afrique fantôme* (Leiris, 1934), *La Piste fauve* (Kessel, 1954), *Tamango* (Mérimée, 1960), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1961 réédition), *La Rose de sable* (Montherlant, 1968). Ici, le scénario est toujours le même : l'Europe vers l'Afrique, du moins vers les tropiques ; un schème spatial largement respecté dans le roman colonial français, excepté dans *L'Invasion noire* du Capitaine Danrit (1894), qui montre formellement l'invasion de l'Europe par une foule d'Africains musulmans fanatisés par un iman de génie qui entend prendre sa revanche sur le vieux continent qui l'a humilié.

Il s'agit donc d'un principe de la descente, celui de l'axe initial du schème colonial spatial, qui n'est pas gratuit. C'est même à partir de lui que la filiation gnostique du roman colonial français commence à se percevoir. Dans les représentations des structures anthropologiques de l'imaginaire (G. Durand, 1969 ; Eliade, 1959), deux pôles ou deux schèmes dominent : les schèmes ascensionnels et les schèmes de la descente. L'ascension correspond à l'élévation ; elle renvoie à la connaissance, à la lumière et à la pureté. Ce point de vue est d'ailleurs commun à beaucoup de sociétés et même à certains cercles ésotériques.

Mais l'ascension connote aussi le ciel, l'au-delà, lieu de résidence de Dieu le Père, créateur de toute chose. Cette vision cosmogonique est la

rémanence intégrale de la foi Judéo-chrétienne qui d'office établit le paradis, récompense par excellence des bons judéo-chrétiens, dans le ciel, où serait retourné Jésus Christ et où résident les saints, les anges et les archanges.

L'approche géographique montre donc que par rapport aux tropiques, l'Europe occupe la position haute, celle de l'ascension, du ciel, lieu de résidence de Dieu le Père tout-puissant, selon la cosmogonie judéo-chrétienne. Par conséquent, cette partie du globe serait régie par le Père qui en est le modèle, qui la domine et la gouverne : c'est aussi lui qui l'aurait même créée. Les théories de la ségrégation raciale et de la séparation des peuples s'appuient d'ailleurs largement sur ce paradigme pour justifier la domination de l'Europe sur l'Afrique notamment à l'époque coloniale. On peut à cet effet relire Georges Arthur Gobineau, Adolf Hitler, Lévy Brühl ou Montesquieu.

Le faire paternel initial ainsi évoqué est contesté par les gnostiques. Pour eux, il n'est plus question que d'un Père qu'ils remettent en question. Le Père a créé un monde de souffrances et désillusion qui n'a aucune raison d'être. Ce monde serait même une gigantesque erreur qu'il convient d'effacer. La vision des gnostiques semble même donner les fondements de cette erreur : la faute d'un Père inférieur, qui serait soit un démiurge, soit une caricature de Dieu, un créateur mesquin, inférieur et indigne (Hutin, 1986).

Pour ce faire, les gnostiques entendent se retourner vers la Mère qui, pour eux, serait peut-être meilleure que le Père dans la mesure où elle pourrait corriger l'erreur paternelle originelle, celle de la création. D'où la descente vers les tropiques, l'établissement de l'axe Nord/Sud et l'émergence des schèmes de la descente qui renvoient également, dans les structures anthropologiques de l'imaginaire de la plupart des peuples et des sociétés secrètes, à la Mère. Mais la descente, qui fait allusion à la Mère, ne connote pas seulement la bassesse, la perte, les ténèbres dans la mesure où la mère serait détentrice d'une puissance créatrice, d'une force supérieure à celle du Père.

Le roman colonial français, qui semble puiser dans la philosophie des gnostiques, chercherait donc la substitution de la toute-puissance féminine au règne du Père. Raison pour laquelle on retrouve dans cette production, outre le schème de la descente dont on a parlé, des lieux et des images qui renvoient au féminin. L'île de Robinson, celle de Térri, le Hoggar qui abrite le lieutenant de Saint Avit et le capitaine Morhange sont des lieux aux formes ovoïdes, parfois rondes comme le sein

maternel. Il y a aussi l'image même de l'Afrique qui, dans sa représentation traditionnelle, est souvent perçue et assimilée à la femme, au féminin. Cette posture idéologique a par exemple servi dans la conception primaire du faire colonial et la mise sur pied de l'une des métaphores maîtresses de la colonisation : « *la pénétration mâle des territoires vierges, la domination virile de la gent masculine qui se trouve féminisée.* » (Durand, 1999 :8-9)

Cette métaphore de la colonisation féminise alors l'Afrique ; d'où l'idée de pénétration, qui correspondrait à l'entrée des Européens. Evidemment, l'Afrique, à l'époque coloniale, pénétrée par et dans ses amples deltas, fait penser au sexe féminin. De ce fait, on pourrait souscrire à la thèse de Michel Naumann qui estime, au regard du lieu de campement de l'intrigue dans le roman colonial français, que « *les sanctuaires où se dénoue la quête du héros [sont] profonds comme l'originelle matrice, et [reflètent] la violence conquérante qui vint de l'imaginaire de la Mère archaïque, immense, toute-puissante, capricieuse, cruelle aux yeux du petit enfant.* » (Durand et Seillan 2014 :346)

Les deltas, les forêts et les déserts africains sont immenses, denses et profonds. Raison pour laquelle certaines expéditions ont connu des difficultés d'orientation et de repère. Des textes, à l'instar de *Comment j'ai retrouvé Livingstone* (Stanley, 1999), l'attestent. Ensuite, la toute puissance et la cruauté de la Mère archaïque dont parle Naumann dans son article est par exemple perceptible dans la production littéraire de Pierre Benoît, notamment dans *L'Atlantide*, avec la figure féminine Antinéa qu'il met au-devant de la scène. Antinéa est cruelle sans aucun doute ; elle semble même inhumaine et intransigeante.

Sur un tout autre plan, Antinéa paraît toute-puissante. Elle est à la tête d'une vaste propriété, le Hoggar, qui a à son service des hommes venus d'horizons divers, des animaux domestiques et sauvages qu'elle domine au moyen de la magie, du savoir et de la connaissance, de la séduction et du charme, de la beauté et de son sexe. Cette filiation gnostique se poursuit dans le roman colonial français par la construction de son héros.

2. LE HÉROS DU ROMAN COLONIAL FRANÇAIS : UNE VARIANTE DU SERPENT DES GNOSTIQUES ?

Une perspective de lecture différente de la construction du personnage principal, encore appelé héros, du roman colonial français

montre sa possible filiation à la philosophie gnostique. Par bien des côtés, il semble présenter des caractéristiques similaires à celles du serpent des gnostiques, dont le but fondamental est de combattre et de lutter contre le Dieu responsable de l'injustifiable création dans laquelle l'homme baigne.

Robinson Crusôé, roman colonial avant la lettre, rappelle à cet effet des rituels et des mythes propres aux gnostiques : la boue, les sables humides, la mer, la fureur des vagues. On voit par-là l'évocation du mythe séthien de la naissance de l'humanité qui se fait dans des conditions géographiques dramatiques à cause principalement de la fureur des vagues de la mer que l'on observe. Cette image des sables humides dans le texte de Daniel Defoe se duplique en des motifs légèrement différents, mais insidieux dans d'autres romans coloniaux avec des héros différents : Saint-Avit et Morhange sont évanouis et roulés dans la poussière à l'entrée de la grotte du Hoggar ; Auligny est assommé par la chaleur du désert au Maroc, Morel vit nu dans la forêt équatoriale, Térri est plongé dans l'eau pour le rituel du baptême. Ces variantes de la boue, voire du chaos originel, ont l'avantage de présenter le héros dans une situation qui appelle une obligatoire sortie, une remise en cause de la condition dans laquelle il se trouve : la bassesse de la création et la misérable condition humaine.

Ensemble, lesdites images indexent formellement une divinité gnostique mâle, Sabaoth en l'occurrence, responsable de l'inférieure création et de la boue dans laquelle sont plongés les différents personnages sus-évoqués et, extensivement, les êtres humains. La boue dont il s'agit, loin de renvoyer au simple aspect physique qui est le plus perceptible et palpable par le commun des mortels, connote également la dimension morale du monde et des humains. Par conséquent, le héros du roman colonial qui doit sortir de cette boue va radicalement s'opposer à l'ordre établi, afin d'amorcer la remontée, sortir de la bassesse, et évoluer de la périphérie vers l'hypermonde qui serait un centre glorieux. Ce mouvement est rendu possible, d'après les gnostiques, les Séthiens surtout (Hutin, 1986), grâce à l'allégeance à Lilith la démonsse qui recommande de rejeter le monde et ses fausses valeurs religieuses (selon la vision judéo-chrétienne), scientifiques, rationnelles, politiques, sociales, familiales et morales.

Dans cette perspective on pourrait voir, dans le comportement et l'attitude du héros du roman colonial, qui en général tourne le dos à la

vie conventionnelle, une possible correspondance avec la philosophie des gnostiques. Il est alors,

un homme d'action, instinctif et rompu aux situations difficiles. Il a souvent recours à la guerre et à la violence, des valeurs qui vont à l'encontre des idéaux du Père, représentant de la démocratie et de l'humanisme. [La] puissance destructrice qui l'habite nie le monde et sa morale hypocrite avec énergie comme le faisaient les Caïnites qui approuvaient la cruauté et les Euchites qui voyaient en la violence une arme salvatrice. (Durand et Seillan 2014 :348)

Le corpus colonial laisse voir, d'un roman à un autre, des personnages principaux enclins à la guerre, à la violence extrême et à la cruauté. Des faits textuels que cette lecture refuse de considérer au premier degré comme de simples *crimes coloniaux*. Nous voulons les analyser à la lumière de la philosophie des gnostiques, les Caïnites et les Euchites pour qui la cruauté et la violence sont des voies de la salvation.

On peut donc, en guise d'illustration, faire référence aux différents épisodes de guerre et de violence qui soumettent finalement les Arabes du Maroc, sous la conduite du colonel Rugot qui planifie un génocide. Il compte en effet mettre à contribution les forces militaires françaises en présence sur le territoire pour enrayer la résistance et provoquer l'extermination des rebelles. Son plan prévoit l'intervention de l'aviation pour répandre la terreur par des vols d'intimidation ; pour bombarder et ruiner les demeures des rebelles (Montherlant, 1968 :445) ainsi que les points d'eau des zones de résistance. Il prévoit également l'entrée en jeu de l'armée de terre accompagnée par des chars d'assaut pour parachever l'action de l'aviation. Dans cette planification, un élément retient l'attention : le feu qui en résulte et qui, dans la mythologie grecque par exemple, évoque la révolte du fils contre le père. On peut en l'occurrence prendre l'exemple de Prométhée, ce héros mythologique qui s'est révolté contre Zeus, Dieu-père.

C'est également la guerre et la violence qui mettent le Maori authentique à la merci des missionnaires anglais qui évangélisent l'île, la soumettent et l'administrent à leur guise. Cet extrait des *Immémoriaux* rend bien compte du recours à la guerre dans le texte de Victor Segalen : « *les mousquets faisaient merveille, toujours, et les païens, ayant vu trébucher leur chef, comprirent, par ce signe, que les dieux n'étaient plus avec eux. On les dispersa vite* » (Segalen, 1907 : 184).

À part la violence inhérente à la guerre dans le roman colonial français, on y trouve également d'autres formes auxquelles ont recours les différents personnages principaux. Il peut s'agir de la persécution morale, des bastonnades ou de simples brimades. Ces différentes

exactions constituent par exemple le crédo quotidien de l'Arabe au Maroc et en Algérie face au colon français. D'où cette déclaration de Montherlant à l'entame de son roman : « *personne de bonne foi ne peut nier que jusqu'à ces temps derniers, le spectacle qui s'offrait à qui descendait de paquebot à Alger était celui des sergents de ville cinglant à coups de cravache les indigènes qui se proposaient à eux comme porteurs, les giflant* » (Montherlant, 1968 :239-240).

Ces épisodes de brutalité physique sont particulièrement présents dans le texte de Victor Segalen, parce que son intrigue se déploie dans un contexte particulier : l'évangélisation forcée de l'île qui doit changer le Maori, le convertir et modifier radicalement sa cosmogénèse, sa vision de la vie et des réalités qui l'environnent et garantir ainsi la sécurité et la tranquillité au colon anglais. Louis Veuillot, se prononçant dans le cadre de la colonisation de l'Afrique du nord, avait clairement défini les enjeux de l'évangélisation forcée dans cette partie de l'Afrique. Il écrivait : « *Tant que les Arabes ne seront pas chrétiens, ils ne seront pas Français, et tant qu'ils ne seront pas Français, nul gouverneur, nulle armée ne pourra garantir pour un mois la durée de la paix.* » (Veuillot, 1978 : 291)

À raison donc, les missionnaires anglais contraignent la présence des Maoris aux farés des prières, au détriment de leurs richesses, de leurs innombrables divinités lunaires, agraires, comme le montre cet extrait :

Un bruit, une lutte de voix assourdies, sous l'une des portes : des gens armés de bâtons rudoyaient quatre jeunes hommes en colère, qui, n'osant crier, chuchotaient des menaces. On les forçait d'entrer. Ils durent se glisser au milieu des assistants, et feindre le respect. L'orateur étranger, sans s'interrompre, dévisagea les quatre récalcitrants ; et Samuëla, réveillé par le vacarme, expliqua pour Térîi que c'était là chose habituelle : les serviteurs de Pomaré, sur son ordre, contraignaient toutes les présences au faré-de-prières. On clabaudait maintenant d'un bout à l'autre de l'assemblée. Les manants aux bâtons bousculaient rudement, çà et là, ceux qu'ils pouvaient surprendre courbés, le dos rond, la nuque branlante. (Segalen 1907 : 15)

De toute évidence, on ajoute à ces différents recours à la brutalité et au harcèlement physique, le matraquage psychologique qui convie un ensemble de poncifs, de clichés conduisant à la mise sur pied des stéréotypes expliquant certaines idées et notions clés présentes dans le roman colonial français : la tare ontologique, la mentalité prélogique et mystique, la malédiction des hommes et des territoires, la sauvagerie, le cannibalisme, etc. et dont apparemment l'objectif serait de légitimer le fardeau de l'homme blanc.

Ces différents stéréotypes de la création littéraire dans le roman colonial français constituent, comme l'ont montré les études antérieures, les bases même du racisme et du colonialisme. Mais, à mon sens, on pourrait également voir à travers ceux-ci, des points de contact entre le roman colonial et la philosophie des gnostiques qui remettent la création divine en question ainsi que l'organisation sociale. C'est dans cette mesure que Michel Naumann soutient que

le goût de l'ésotérisme que trahit [à ce niveau] le roman colonial est conforme à la filiation gnostique mais aussi aux mages des XIXe-XXe siècles qui, dans les salons, auprès des philosophes, dans l'ombre des politiciens, récusaient la raison, la démocratie, l'héritage juif, la paix, le socialisme et promettaient au héros, à l'issue de la traversée de paysages symboliques et d'épreuves initiatiques, une régénération qui ouvre sur une domination universelle absolue, irrationnelle et pré-fasciste (Durand et Seillan 2014 :351).

Comme on peut le constater, les motivations du héros colonial changeraient donc en fonction des angles de lecture adoptés. L'analyse conventionnelle présente généralement le héros colonial comme un être à la quête de l'énergie régénératrice. Cette lecture garde sans doute sa pertinence. Seulement, nous prétendons, à la suite de Michel Naumann, que le héros colonial serait à la quête de la puissance et de l'immortalité pour soumettre le monde.

L'exemple, chez les gnostiques, vient pour ce cas d'espèce des Phibionites et des Zachéens (Doumergue 2001). Ces deux groupes, dans leur dimension ésotérique, avaient atteint un niveau supérieur de puissance qui les avait rendus invulnérables et indestructibles. Ils se situaient même au-delà du bien et du mal et aucune souillure ne pouvait plus les atteindre. Ils sont alors arrivés, d'après Naumann,

à une fusion totale avec la force féminine archaïque que d'aucuns décrivent comme l'inceste philosophal. Mais cette fusion, loin d'être amoureuse chez les personnages de soldats ou d'aventuriers, tient plutôt du viol et de la violence et substitue à l'union sexuelle la communion dans la destruction partagée. (Durand et Seillan 2014 :350)

3. DESCENTE CHRISTIQUE, MYTHE DE JONAS OU VOYAGE INITIATIQUE ?

Le parcours du héros du roman colonial serait ainsi assimilable, dans ses éléments et à des degrés différents, à ces trois réalités : la descente christique, le mythe de Jonas ou le simple itinéraire initiatique.

À l'observation, la trajectoire dudit personnage comporte un côté religieux qui le rapproche quelque peu du christianisme dans sa mythologie, voire sa mystique. Jésus Christ, face au danger que court l'engeance humaine, doit quitter la droite du Père, du côté du ciel, pour accomplir une mission purificatrice et salvatrice sur terre. Le mouvement par lui accompli est celui de la descente, il va du haut vers le bas. Cette dynamique de la descente est présente dans la quasi-totalité des romans coloniaux français. Les personnages principaux doivent toujours partir du haut vers le bas, de l'Occident vers les tropiques d'une façon générale, et spécifiquement de l'Europe vers l'Afrique de façon officielle pour faire un peu de bien aux pauvres bougres que sont les Noirs.

Mais sur un autre axe de lecture, on pourrait également considérer cette descente comme un parcours initiatique que le héros du roman colonial accomplit. Ce qui laisse croire davantage en la filiation de cette production littéraire à la philosophie des gnostiques. On voit notamment le héros du roman colonial se fondre dans le mal que représentent les tropiques, faire corps avec le danger qui se vit au quotidien dans son nouvel espace en espérant triompher. La philosophie des gnostiques prône la plongée du héros dans le mal, la traversée de dangereuses épreuves supposées en faire un surhomme au bout du parcours.

D'un côté comme de l'autre, il est question d'un combat qui se fait dans l'antre du mal et du danger. Ce type d'affrontement est perceptible à travers le mythe de Thésée qui descend dans le Labyrinthe combattre le minotaure. Mais cette représentation n'est pas aussi adaptée que celle du mythe de Jonas qui convie l'avalage du héros et son expulsion par le Kêtos, animal ou monstre marin, (un cétagé par exemple) à l'instar de celui qui combat Persée pour libérer Andromède. Ça et là, des éléments effroyables surgissent dans l'avalage par le monstre : la gueule et sa denture qui constituent la principale menace de tout monstre, la partie de son être qui fait peur, celle qu'il faut le plus craindre ; puis son intérieur qui peut également abriter des éléments dangereux et dont le rôle est d'accélérer la digestion, et finalement le cloaque, l'anus qui rejette les déchets.

C'est à partir du principe de l'avalage du héros qu'il faudrait envisager le parcours du héros du roman colonial français. Sa descente sous les tropiques le conduit à l'avalage et, pour réussir face à ses épreuves, il doit ressortir du monstre, par quelque moyen que ce soit.

Le désert du Tassili prend donc sens pour le lieutenant de Saint Avit et le capitaine Morhange, tout comme le désert marocain prend également sens pour Lucien Auligny : il est son monstre, même s'il n'est pas marin, qui l'avale et duquel il doit ressortir, après qu'il a affronté l'effroyable qu'il couve en son sein. Cet effroyable apparaît ici sous diverses formes : les vents de sable, l'insupportable chaleur, les difficiles conditions atmosphériques, voire climatiques, les miasmes délétères dus aux différentes maladies, les hommes étranges qui habitent les contrées qu'il traverse ainsi que les animaux sauvages qui s'y trouvent, etc. ; des motifs figurant dans plusieurs romans coloniaux, avec cependant des variantes qui dépendent des caprices de l'imagination de chaque écrivain-missionnaire.

Tahiti ainsi que les îles avoisinantes semblent également participer du principe de l'avalage pour les missionnaires anglais vis-à-vis du peuple maori ainsi que pour Térii qui a perdu les mots sur la Pierre du récitant et qui part à la conquête des savoirs ancestraux. À ce niveau, on pourrait également ranger dans cette même catégorie le baptême du peuple maori qui est immergé par les missionnaires anglais, le pasteur Noté précisément.

Puisque le principe de l'avalage n'est pas le point culminant du parcours du héros du roman colonial, on pourrait dès lors dire que son voyage correspond à une initiation. Le fait est qu'il doit être vomé après son avalage et après qu'il a vaincu le monstre en le combattant de l'intérieur. Son vomissement correspond alors, dans les mécanismes initiatiques, à une sorte de renaissance qui consacre, d'après Eliade (1976 : 20), « *une modification ontologique du système existentiel de l'être* » ; l'avalage par le monstre et le combat à l'intérieur de celui-ci correspondant tour à tour à la préparation du myste et à sa mort initiatique.

Concrètement, il est question pour le héros colonial de s'extraire des tropiques, des colonies, en tant qu'être supérieur, une espèce de Gilgamesh, le surhomme dont parle Nietzsche et qui a pour mission de changer la structure de la société européenne ainsi que celle de la face du monde. Il était en fait à la recherche de l'énergie, de la force régénératrice, du pouvoir et de la puissance que ne lui a pas donnés le créateur masculin mais que devrait lui conférer le créateur féminin pour agir et corriger la création.

CONCLUSION

Au final, il semble qu'une étude plus approfondie des éléments ésotériques contenus dans le roman colonial français ne serait pas dénuée de tout fondement. Le relevé auquel nous avons procédé pourrait servir de prolégomènes à un tel examen. Dans cette perspective, la prise en compte de la mystique des gnostiques est d'une importance capitale car, à l'observation, leur positionnement cognitif et spirituel aurait fortement influencé cette production littéraire.

C'est dire que la richesse de leur symbolisme est encore à explorer dans le roman colonial français, qui n'a peut-être pas encore livré définitivement la clé de sa compréhension et de son explication. Pareille posture pourrait être aux antipodes des explications et interprétations linéaires de cette production littéraire qui recèlerait des éléments secrets et cachés à examiner.

Ouvrages cités

- BENOÎT, Pierre. 1920. *L'Atlantide*. Paris : Albin Michel.
- DEFOE, Daniel. 1661. *Robinson Crusoé*. Paris : Librairie Charpentier.
- DOUMERGUE, Christian. 2001. *L'Évangile interdit. Enquête sur sainte Marie-Madeleine*. Nîmes : C. Lacour.
- DURAND, Gilbert. 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- DURAND, Jean François. 1999. *Regards sur les littératures coloniales*, t2. Paris : L'Harmattan.
- DURAND, Jean-François et Jean-Marie SEILLAN. 2014. *Les Nouveaux mondes coloniaux*. Les Cahiers de la SIELEC n°10. Paris : Editions Kailash.
- ELIADE, Mircea. 1976. *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard.
- HUTIN, Serge. 1986. *Les Gnostiques*. Paris : PUF.
- KESSEL, Joseph. 1954. *La Piste fauve*. Paris : Gallimard
- LEIRIS, Michel. 1934. *L'Afrique fantôme*. Paris : Gallimard.
- LOTI, Pierre. 1925. *Le Roman d'un Spahi*. Paris : Calmann-Lévy.
- MARAN, René. 1921. *Batouala, véritable roman nègre*. Paris : Albin Michel.
- MAUPASSANT, Guy de. 1902. *Au Soleil*. Paris : Louis Conrad.
- MÉRIMÉE, Prosper. 1829. *Tamango*. Paris : Revue de Paris.
- MONTHÉRLANT, Henry de. 1968. *La Rose de sable*. Paris : Gallimard-NRF.
- MORTON STANLEY, Henry. 1999. *Comment j'ai retrouvé Livingstone ?* Paris : Actes Sud.
- SEGALEN, Victor. 1907. *Les Immémoriaux*. Paris : Plon.
- TARDIEU, Jean-Daniel, Michel. 1986. *Introduction à la littérature gnostique*. Paris : Editions du C.N.R.S.
- VERNE, Jules. 1919. *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*. Paris : L'Harmattan.
- VEUILLOT, Louis. 1978 [c1845]. *Les Français en Algérie. Souvenirs d'un voyage fait en 1841*. Marne : Tours ; rééd. Laffont.

VIERNE, Simone. 1987. *Rite, roman, initiation*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Fantastique Onuphrius ! Humour et réflexivité de la chose fantastique chez Théophile Gautier

Valentin Trabis¹¹⁷
Université Paris-Sorbonne (France)

RÉSUMÉ

Théophile Gautier est l'un des auteurs français les plus cités par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Todorov s'intéresse plus particulièrement à « La Morte amoureuse », récit emblématique de l'écrivain romantique. Pourtant, Gautier est l'auteur de dizaines de récits que l'on pourrait qualifier, suivant la vulgate todorovienne, de *fantastiques*, et dont certains demeurent encore largement ignorés par la critique. La présente étude analyse la catégorie esthétique du fantastique au prisme de la nouvelle « Onuphrius », nouvelle qui ne se contente pas de se présenter comme fantastique (pour rappel, son titre complet est « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ») mais développe une critique parfois acerbe de cette même catégorie. En outre, l'humour, omniprésent dans la nouvelle, oblige à questionner toute une tradition de la critique qui définit le récit fantastique comme un simple récit de la peur.

¹¹⁷ Valentin Trabis. Université Paris-Sorbonne. A soutenu, en 2016, un mémoire de littérature comparée intitulé *L'indicible dans le récit fantastique. De Gautier à Lovecraft*; en 2017, un mémoire intitulé *Poétique de l'élément aquatique dans les récits à effets de gothique et de fantastique. De Maupassant à Lovecraft*. Est détenteur depuis 2017 du grade de master dans le domaine arts, lettres, langues de l'université Paris-Sorbonne, spécialité littératures comparées (mention très bien). Ses recherches portent sur les littératures fantastiques au tournant du XIX^e siècle.

INTRODUCTION

Dans une lettre datée du 26 juillet 1832, Théophile Gautier écrit, à propos de sa nouvelle « Onuphrius » : « Quoique fantastique, je ne crois pas que cela soit déplacé même dans le plus grave recueil; il y a une idée philosophique dessous » (Gautier, 1985 : 31). L'auteur du *Capitaine Fracasse* est ainsi l'un des premiers écrivains français à s'inscrire dans la tradition naissante des « fantastiqueurs » – terme qu'il a lui-même inventé pour désigner Hoffmann. « Onuphrius Wphly », nouvelle parue en août 1832 dans *La France littéraire*, est à inscrire dans ce contexte d'apparition de ce qui sera nommé, à la suite de Michel Viegnes (2006 : 13), non pas *genre* mais « catégorie esthétique », le fantastique touchant des arts aussi divers que la peinture, le cinéma, voire la musique... Mais dès sa naissance, le terme de *fantastique* est indubitablement associé à la littérature. Il apparaît pour la première fois, dans son acceptation artistique, en tant qu'adjectif dans les traductions des *Fantasiestücke* (littéralement « morceaux de fantaisie ») d'Hoffmann par Jean-Jacques Ampère et Loève-Weimars, entre 1828 et 1829. Il faut alors le comprendre comme un synonyme d'*étrange*, *irréel*; il est en outre fortement lié à l'exercice de l'imagination. Devant l'engouement provoqué par l'œuvre d'Hoffmann – notamment chez les romantiques français –, le terme se popularise. Si bien qu'en 1833, Gautier croit nécessaire de renommer « Onuphrius Wphly » « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ». Outre quelques essais remarquables au début du XX^{ème} siècle (Lovecraft, 1927), c'est véritablement à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle que le champ littéraire s'empare de l'objet fantastique : Pierre-Georges Castex (1951), Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière (1974), plus récemment Denis Mellier (1999) et Arnaud Huftier (2004)... Tous s'appliquent à définir les frontières de cette catégorie. On ne reviendra pas sur chaque définition donnée, chacune ayant ses forces et ses faiblesses; il convient simplement d'avoir à l'esprit que la pluralité des approches révèle la difficulté qu'il y a à essentialiser le fantastique. Mais paradoxalement, parler *du* fantastique, n'est-ce pas déjà opérer une catégorisation ? On retiendra par conséquent qu'à son apparition, le fantastique est lié à un questionnement sur le réel tel que la raison le préfigure; que tout son enjeu est de s'interroger sur la capacité qu'a cette dernière à appréhender

le réel; qu'il surgit dans le familier et le rend inquiétant¹¹⁸. Ces éléments de définition nécessairement incomplets appellent une réflexion – et c'est là tout l'intérêt d'« Onuphrius ». La nouvelle met en scène un jeune homme à l'imagination débordante et lecteur d'Hoffmann, qui sombre lentement dans la folie après qu'il a assisté à toute une série d'événements plus invraisemblables les uns que les autres. L'intérêt du récit réside dans la double tension qu'il instaure entre fantastique d'une part et critique du fantastique d'autre part.

Dès lors, dans quelle mesure, sous la double apparence d'un hommage et d'une amusette, « Onuphrius » apporte-t-il une réflexion plus grave et profonde sur le fantastique ?

La présente étude se déploiera en trois mouvements : on cherchera à mettre en lumière une implication réciproque (à savoir que le fantastique éclaire d'un jour nouveau « Onuphrius », et qu'« Onuphrius » éclaire d'un jour nouveau le fantastique) en dévoilant la variété des fantastiques présents dans ce récit; on examinera par la suite les liens entre ce fantastique et l'humour, et l'ironie; on déduira de cette réflexion, pour reprendre les termes de Gautier (1985 : 31), qu'« il y a une idée philosophique dessous » le fantastique d'« Onuphrius ».

« ONUPHRIUS » OU DU FANTASTIQUE CHATOYANT

Gautier livre avec « Onuphrius » une nouvelle s'inscrivant dans la tradition des récits fantastiques hoffmanniens; fantastique mouvementé, tournoyant, chatoyant – d'aucuns diraient *délirant* – où les références intertextuelles abondent.

REFERENCES ET REVERENCES : UNE RICHE INTERTEXTUALITE.

Pour qui veut procéder à un relevé des sources du fantastique romantique et des grands thèmes qui le structurent, « Onuphrius » semble particulièrement bien adapté. Le récit mentionne implicitement ou explicitement de nombreux ouvrages, à commencer par des manuels de sorcellerie : « Il se rappela [...] tous les livres de sorcellerie qu'il avait lus » (Gautier, 1832 : 75), ce qui inscrit le fantastique – du moins celui de Gautier – dans un arrière-plan socio-culturel, lui faisant prendre le

¹¹⁸ On reconnaîtra là le concept freudien d'*Unheimliche*, dont la traduction française habituellement utilisée – inquiétante étrangeté (Freud, 1919) – est assez peu satisfaisante.

relais des croyances et superstitions populaires des siècles précédents (mais ne serait-ce pas là un premier moyen de dénigrer ce fantastique de sorcellerie ?). Si la célèbre formule de Louis Vax (1960 : 72), « la littérature fantastique est fille de l'incroyance », est aisément applicable à un fantastique de type sceptique tel que le pratiquent un Maupassant, un Mérimée, un Henry James, une telle analyse perd de sa valeur lorsque confrontée au fantastique de Gautier, plus tard de Barbey d'Aureville (1977), de Villiers de l'Isle-Adam (1883)¹¹⁹.

Avant de revenir sur le réseau de références à Hoffmann que met en place le récit, on s'attardera sur ses quelques allusions au roman noir anglais. Dans « Onuphrius » se donne à voir, en creux, une histoire du fantastique naissant, et cet historicisme marque la critique française – à l'exception de Tzvetan Todorov (1970) – depuis Pierre-Georges Castex (1951).

Dans *Le Récit fantastique*, Irène Bessière (1974 : 105) écrit : « En Angleterre, la littérature “surnaturelle” naît avec le roman “noir”, ou “gothique” ». De nombreux théoriciens vont dans le même sens en reconnaissant l'influence du roman noir sur la littérature fantastique : ainsi, d'après Jean-Luc Steinmetz (1990 : 44-45), « le genre noir [...] comporte néanmoins des thèmes, il amorce un état de sensibilité sans lesquels le fantastique tel que nous l'entendons ne saurait se concevoir ». Joël Malrieu, quand il traite de la naissance du fantastique, s'attarde sur « L'avant Hoffmann : le roman gothique » (1992 : 7); et pour Valérie Tritter (2001 : 7), « Il ne faut pas pour autant sous-estimer d'autres influences majeures, notamment celle de l'Angleterre romantique [...] par la voie du “roman noir” ou “roman gothique” ». Le fantastique de Gautier serait-il l'héritier du gothique des romantiques anglais ? Pour partie sans doute, et « Onuphrius » présente une intertextualité gothique qui, quoique difficilement repérable, parcourt le texte. L'onomastique apporte quelques renseignements sur les lectures de Gautier ; le nom d'*Onuphrius* n'est en effet pas un choix anodin : ainsi Horace Walpole, auteur de *The Castle of Otranto*, que la critique considère comme le premier roman gothique, se fait tout d'abord passer pour le traducteur d'un manuscrit italien du XVI^{ème} siècle, écrit par un certain Onuphrio

¹¹⁹ Cette distinction entre deux fantastiques a été signalée par Pierre Glaudes dans son séminaire « Récit et fantastique au XIX^{ème} siècle », tenu en 2015 à l'université Paris-Sorbonne. Pierre Glaudes y oppose un fantastique dit « sceptique », très critique vis-à-vis des pouvoirs de l'imagination, à un fantastique « palingénésique » qui cherche à réenchanter le monde.

Muralto. En outre, dans la description de son héros, Gautier fait mention de « Ses cheveux [...] aplatis et lustrés à la mode gothique » (1832 : 71); mention derrière laquelle se décèle une référence à l'engouement – certainement connu de l'auteur – que suscita la littérature gothique entre la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle (Lévy, 1995). Mais la mode de la littérature gothique s'essouffle, et ce n'est pas un hasard si, en France, l'acceptation littéraire du mot *fantastique* naît à ce moment-là, avec la traduction des *Fantasiestücke*. Gautier ne s'y est pas trompé, qui fait d'Onuphrius un héros « à la mode gothique », voué à disparaître donc mais dans le même temps avide lecteur des récits d'Hoffmann – personnage-passerelle entre gothique et fantastique.

Le titre du récit – dans son intégralité – est éclairant : « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ». Il place d'emblée le texte sous le patronage du maître allemand. Le récit est parsemé de références à l'auteur de *Der Sandmann*, à commencer par le nom de Jacintha, l'amante d'Onuphrius, qui évoque Giacinta, personnage de *Prinzessin Brambilla* (Hoffmann, 1820). Le passage suivant constitue une énumération de personnages hoffmanniens :

Quand il était seul dans son grand atelier, il voyait tourner autour de lui une ronde fantastique, le conseiller Tusmann, le docteur Tabraccio, le digne Peregrinus Tyss, Crespel avec son violon et sa fille Antonia, l'inconnue de la maison déserte et toute la famille étrange du château de Bohême; c'était un sabbat complet, et il ne se fût pas fait prier pour avoir peur de son chat comme d'un autre Mürr (1832 : 74).

Il n'est pas étonnant que s'y retrouve l'épithète « fantastique » liée au substantif « ronde »; couplé à l'imparfait à valeur durative « voyait », cela accrédite l'idée d'une omniprésence temporelle et spatiale de la figure d'Hoffmann dans la nouvelle.

Gautier évoque en outre deux autres auteurs qui, comme Hoffmann, appartiennent au courant des romantiques allemands : Jean Paul (Gautier, 1832 : 73) – sans pour autant citer d'œuvre – et Chamisso, auteur de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (Gautier, 1832 : 98), œuvre dans laquelle un homme perd son ombre après avoir conclu un pacte avec le diable. C'est dire l'importance, après le romantisme anglais, du romantisme allemand dans l'élaboration du fantastique de Gautier.

Par son intertextualité foisonnante, « Onuphrius » trace la genèse d'une catégorie. Le gothique et le fantastique (pas seulement celui, romantique, de Gautier) entretiennent des rapports de continuité qu'il

est difficile de nier (Prungnaud, 2015). Cette évolution est reprise par un large pan de la critique française, à l'exception de Tzvetan Todorov qui, structuralisme oblige, écarte délibérément toute considération historique de son propos : pour lui (1970 : 14), « l'analyse littéraire exige qu'on opère des coupes synchroniques dans l'histoire, et c'est à l'intérieur de celles-ci qu'on doit *commencer* par chercher le système ». Cette position est discutable, puisqu'en postulant la rigidité et l'unicité du « genre » de la littérature fantastique (car Tzvetan Todorov considère la littérature fantastique comme « une variété de la littérature ou, comme on le dit communément, [...] un genre littéraire » (1970 : 7), ce qui du reste est assez inexact), elle écarte de fait tout autre médium (peinture, musique, cinéma) du fantastique et toute évolution diachronique de cette catégorie esthétique.

Il serait néanmoins erroné de réduire « Onuphrius » à un hommage appuyé aux grands romantiques anglais et allemands. Sous le prétexte de l'hommage toujours, la nouvelle de Gautier reprend et développe quelques grands thèmes topiques du fantastique romantique.

IMAGE(S) FANTASTIQUE(S).

Le fantastique d'« Onuphrius » est intimement lié aux pouvoirs de l'imagination. C'est grâce à – ou à cause de – celle-ci que le héros fabrique des images. Pour rappel, le terme *fantastique* a pour étymologie le mot grec *phantastikos* qui pourrait être traduit, comme l'indique Valérie Triter (2001 : 3), par « faculté de créer des images vaines ». Cette faculté, débordante chez Onuphrius, explique que la nouvelle fonctionne comme un condensé des grands thèmes fantastiques.

Que la nouvelle s'ouvre sur une illusion des sens n'est pas un hasard; que cet épisode opère une manipulation du temps – ou du moins de la perception temporelle – non plus. Le fantastique donne à voir un réel métamorphosé jusque dans sa temporalité et sa spatialité. Cinq minutes sont transformées en une heure et demie, avec l'étonnement que cela suscite chez le héros dès ses premières paroles : « déjà ! » (1832 : 67), « Impossible » (1832 : 68). Plus tard, le récit opère l'effet inverse, une dilatation du temps : « le temps coulait, les minutes lui semblaient des éternités » (1832 : 78). La métaphore spatialise le temps, l'associant à un fluide s'écoulant de haut en bas.

Force est de constater que les espaces décrits par Gautier sont extrêmement inquiétants. Ils s'animent, deviennent menaçants, comme en témoigne la personnification des décors dans cet extrait :

La nuit était si noire qu'il fut obligé de mettre son cheval au pas. À peine une étoile passait-elle çà et là le nez hors de sa mantille de nuages; les arbres de la route avaient l'air de grands spectres tendant les bras; de temps en temps un feu follet traversait le chemin, le vent ricanait dans les branches d'une façon singulière (1832 : 79-80).

L'espace semble s'étirer pour devenir infini – en d'autres termes, labyrinthique : « il parcourut au hasard une infinité de ruelles et de passages » (1832 : 97). Plus qu'une donnée objective, l'espace devient fantastique quand il est passé au crible de la subjectivité malade d'Onuphrius.

La place dévolue à l'épisode du rêve d'Onuphrius est significative : environ un quart de la nouvelle y est consacré. Le rêve brouille les frontières entre mimétique et imagination; il est produit pendant le sommeil, cette phase de la vie inconsciente souvent comparée à la mort. Le brouillage entre vie et mort est d'autant plus frappant que Gautier insère dans le rêve – ou plutôt le cauchemar – un enterrement vivant, grande hantise qui se retrouve dans toute une littérature du XIX^{ème} siècle¹²⁰. Pendant son sommeil, Onuphrius alterne entre vie et mort, comme en atteste la proposition redondante « de nouveau je redevins cadavre » (1832 : 84). Cette immersion est d'autant plus frappante qu'elle utilise un procédé fréquemment employé par le récit fantastique¹²¹, à savoir la narration intradiégétique. Onuphrius devient ainsi le narrateur de son rêve, gage d'une plongée dans sa subjectivité.

Si la folie d'Onuphrius est dès le commencement de la nouvelle admise et attribuée à ses rêveries diurnes, c'est son rêve qui achève de le faire plonger dans le délire : « Depuis cette nuit fatale, il resta dans un état d'hallucination presque perpétuel qui ne lui permettait pas de distinguer ses rêveries d'avec le vrai » (1832 : 89). Par son imagination débordante, par la mise en crise du réel, le brouillage entre « ses rêveries » et « le vrai », Onuphrius ne fait que provoquer sa propre mort. Cependant, si le lecteur connaît les raisons de la folie du héros, celle-ci demeure inexplicable pour la science (voir le tableau présenté en

120 Voir Edgar Allan Poe qui écrit, dans "The Premature Burial": "The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins ?" (1844 : 57).

121 Voir des œuvres comme « La Chevelure » de Maupassant ou *The Turn of the Screw* de Henry James.

fin de nouvelle). Ainsi se retrouve l'idée fréquente – comme dans l'épisode des médecins de *La Peau de chagrin* (Balzac, 1831) – que le rationalisme scientifique ne peut rendre compte de tout le réel.

Le récit est saturé de personnages largement repris et popularisés par la littérature fantastique. C'est d'abord le cas d'Onuphrius, jeune artiste à la fois mort et vivant durant son enterrement prématuré, mais c'est aussi le cas du diable dont l'existence est acceptée par le jeune héros, et qui semble persécuter ce dernier tout le long de la nouvelle. Deux couleurs – deux stéréotypes – lui sont associées : le rouge et le vert; ainsi les périphrases suivantes le désignent tour à tour : « l'homme aux yeux verts » (1832 : 95), « le dandy à barbe rouge » (1832 : 95). Son regard satanique réunit vices – « tant de méchanceté dans cette prunelle » (1832 : 93) – et prédation – « son regard de lynx et de loup-cervier plongeait au plus profond de leur cœur » (1832 : 93) –; c'est « l'œil d'un vampire » (1832 : 93), être de la frontière entre vie et mort que l'on retrouve sous les traits de Clarimonde dans « La Morte amoureuse ». Conjointement au diable, la nouvelle développe de façon remarquable la figure du double inquiétant, et il n'est pas étonnant de voir ce motif lié à celui du miroir : « en examinant plus attentivement, il trouva que le second reflet ne lui ressemblait en aucune façon » (1832 : 90). Certes, le thème du reflet est exploité avant Gautier par Chamisso (1814). Mais dans « Onuphrius », la nouveauté vient de ce que le persécuteur d'Onuphrius semble naître de lui-même et s'émanciper comme un double malfaisant. Héros à la personnalité dédoublée en ce sens, Onuphrius annonce le schizophrène, fou nettement plus inquiétant que notre héros toutefois.

« Onuphrius » se présente ainsi comme un récit reprenant à son compte les grands thèmes hoffmanniens qui sont aujourd'hui considérés comme fantastiques. Cependant, accumuler tous ces ingrédients suffit-il à faire d'une nouvelle un texte fantastique ?

HUMOUR ET FANTASTIQUE : L'IMPOSSIBLE ENTENTE ?

UNE SURENCHÈRE GROTESQUE

Du fait de l'accumulation des lieux communs fantastiques, « Onuphrius » tombe volontairement dans une forme de caricature monstrueuse du fantastique hoffmannien. Une première forme de grotesque se dégage des nombreuses hypotyposes qui parsèment le

texte, tendant à dynamiser les descriptions en y opposant le trivial et l'élevé, comme dans l'extrait suivant :

Les maisons valsaient autour de lui; le pavé ondait, le ciel s'abaissait comme une coupole dont on aurait brisé les colonnes; les nuages couraient, couraient, couraient, comme si le Diable les eût emportés; une grande cocarde tricolore avait remplacé la lune (1832 : 97).

L'alliance, au sein d'un même énoncé, du diable et du ciel – éléments sublimes au sens burkien, puisqu'ils représentent une forme, l'un de puissance, l'autre d'infinité face à la petitesse de l'homme (Burke, 2015) – à la cocarde tricolore, élément rappelant la Révolution Française, contribue à créer une hybridité à la fois ridicule et inquiétante.

Pour Denis Mellier (1999 : 236), « le grotesque repose sur le mélange des émotions contradictoires [...]. On ne sait plus si le code relève du tragique ou du comique, si le mode est simplement satirique ou plus profondément fantastique ». Cette analyse peut pour partie s'appliquer à « Onuphrius » puisque le lecteur y oscille entre rire et inquiétude. En effet, le récit fonctionne comme un miroir à la fois déformé par les visions d'Onuphrius – et il n'est pas anodin que ses yeux soient décrits « comme les miroirs courbes ou à facettes qui trahissent les objets qui leur sont présentés, et les font paraître grotesques ou terribles » (1832 : 72) –, d'où l'aspect comique et fantasque du texte, mais aussi comme un miroir déformant : c'est finalement le réel qui est tout entier contaminé par les visions (hallucinées ?) d'Onuphrius. Par exemple, peu avant de sombrer définitivement dans la folie, le jeune héros rencontre un jeune dandy qu'il pense être le diable; tout porte à penser qu'il délire, jusqu'à ce passage qui mêle l'ironie à l'inquiétant :

– Vraiment, dit le jeune homme en refourrant sous les basques de son habit une demie-aune de queue velue qui venait de s'échapper et qui se déroulait en frétilant, me prendre pour le diable, l'invention est plaisante ! Décidément, ce pauvre Onuphrius est fou (1832 : 96).

Certes, Onuphrius est fou; mais sa folie créatrice lui révèle bien des choses angoissantes que ses voisins tout à fait sains d'esprit ne soupçonnent même pas. Et si les mésaventures d'Onuphrius prêtent à rire, le dénouement, même s'il est minimisé par l'intervention du narrateur, est nettement moins humoristique.

Une autre forme de grotesque – au sens de dégradation de la représentation – se développe dans le récit, l'orientant vers le non-sens. Le zeugma, figure fréquemment employée par Gautier, entre dans cette rhétorique de l'absurde. Ainsi, au moment de déclamer ses vers,

Onuphrius est victime du dandy à barbe rouge qui lui fait avaler de la poésie mièvre du XVIII^{ème} siècle sous forme de bouillie gélatineuse. La synesthésie de ce passage (le goût pour l'ouïe) est d'autant plus grotesque qu'elle est naturellement expliquée et acceptée par Onuphrius, même si « personne, cependant, n'avait l'air de s'en apercevoir » (1832 : 96).

DE L'HUMOUR À L'IRONIE DE LA CHOSE FANTASTIQUE

Il n'est pas rare de confondre récit fantastique et récit de la peur. Ainsi, François Raymond et Daniel Compère expliquent dans *Les Maîtres du fantastique en littérature* que la littérature fantastique doit « amener le lecteur à s'identifier au personnage principal et à partager sa peur » (1994 : 10). Or, rien chez Gautier ne justifie cette affirmation : à aucun moment le lecteur n'est amené à s'identifier à Onuphrius, et cela en raison de l'humour qui parsème le texte mais aussi de la narration à la troisième personne. Les fréquentes interventions du narrateur tiennent le lecteur à distance du héros, rendant tout escapisme difficile. Est-ce à dire qu'« Onuphrius » n'est pas un récit fantastique ? Il emprunte de nombreux thèmes topiques du fantastique romantique, mais sa dimension comique entraîne un questionnement concernant les définitions du fantastique qui se fondent sur la peur comme effet du texte fantastique. L'humour – en tant qu'alliance de deux éléments contradictoires : le sérieux et le non-sérieux –, même s'il est grinçant dans « Onuphrius », amène le rire mais jamais la terreur ni l'horreur.

Si le récit brouille les frontières du réel, faisant hésiter – pour reprendre un terme todorovien – le lecteur sur le statut de la réalité, il est en revanche frappant de constater que le héros de la nouvelle n'hésite jamais sur la nature des événements : « Le coup dans le coude s'expliquait tout naturellement » (1832 : 76). Ce contraste entre le lecteur et le personnage sert de fondation à l'humour de Gautier. À ce titre, citer Rabelais en ouverture revient à se placer d'emblée dans une tradition du rire tout en annonçant dans le même temps le délire paranoïaque d'Onuphrius. En outre, le processus de rationalisation de la croyance face à l'événement fantastique est subverti : habituellement, le héros cherche à se convaincre que le diable n'existe pas au moyen de sa raison; ici, Onuphrius en vient à admettre l'existence du diable à cause de ses lectures (manuels de sorcellerie, contes d'Hoffmann, etc.) et de la religion :

Qu'y avait-il au fond de déraisonnable dans cette supposition ? L'existence du diable est prouvée par les autorités les plus respectables, tout comme celle de Dieu. C'est même un article de foi, et Onuphrius, pour s'empêcher d'en douter, compulsa sur les registres de sa vaste mémoire tous les endroits des auteurs profanes ou sacrés dans lesquels on traite de cette matière importante (1832 : 75).

L'absence d'hésitation du personnage accentue l'effet de distanciation vis-à-vis du lecteur, effet propice à la dérision. Toute identification du lecteur au héros de la nouvelle paraît impossible, même « dans le cas d'une lecture naïve » (Todorov, 1970 : 38). C'est donc par une admirable mise en abyme que Gautier raille Onuphrius : la non-distanciation du lecteur Onuphrius vis-à-vis des textes religieux, ésotériques et fantastiques devient distanciation du lecteur d'« Onuphrius » vis-à-vis du récit de Gautier et, du même coup, des textes précédemment évoqués.

Dans sa nouvelle, Gautier explore les rapports entre folie et imagination. L'imagination délirante d'Onuphrius est certes « une folle qui se plaît à faire la folle » (Malebranche, 1688 : 4), mais une folle sympathique, ou tout du moins susceptible de provoquer le rire. Jamais le héros ne paraît dangereux ou inquiétant (contrairement au fou chez Maupassant qui provoque le malaise du lecteur¹²²); il excite au contraire la pitié amusée du lecteur. Sa folie semble dès le commencement admise; cependant elle est sujette à des commentaires souvent ironiques du narrateur qui parfois la minimisent (en témoigne la litote suivante (1832 : 72) : « Pour un fou, ce n'était pas trop mal raisonné »). Ainsi que l'écrit Gautier, la folie d'Onuphrius n'est pas loin du génie : « Il eût été capable, sans cette tendance funeste, d'être le plus grand des poètes; il ne fut que le plus singulier des fous » (1832 : 99). Au fond, en faisant de la folie l'ingrédient de l'inspiration romantique, Gautier ne cherche-t-il pas à faire comprendre que le fou s'approche plus de la vérité que les lecteurs incapables d'accepter ce qui contredit leur raison ? Cette lecture séduisante doit toutefois être nuancée par la chute de la nouvelle qui maintient une ambiguïté concernant cette folie sympathique, car si celle-ci prête à rire, elle est aussi la cause de la mort du héros.

L'humour corrosif de Gautier s'exprime pleinement dans « Onuphrius » au moyen de l'ironie déployée, laissant entendre un discours second sur la société et sa superficialité. Le jeune héros romantique semble en effet incompris par un milieu social obnubilé par

122 Voir « Un Fou », « La Chevelure », etc.

l'apparence et la légèreté. Suite à la fuite de ses idées, il se rend à une soirée; Gautier écrit : « inférieur à lui-même, il était au niveau des autres; on le trouva charmant et beaucoup plus spirituel qu'à l'ordinaire » (1832 : 94). En ce sens, Onuphrius peut être étudié sous l'angle de l'exception : seul contre tous, il demeure marginalisé jusque dans la mort, jusque dans les statistiques exhibées sur le tableau final du docteur Esquirol.

L'ironie de Gautier entraîne un questionnement portant non plus sur la nature du fait fantastique mais sur la véracité du récit fantastique.

UNE RÉFLEXION SUR LE FANTASTIQUE : QUAND L'ÉCRITURE FAIT RETOUR SUR ELLE-MÊME.

Sous l'aspect d'un hommage à Hoffmann, « Onuphrius » développe une réflexion sur ce qui fait le fantastique, et ce qui fait la fiction, donnant au récit une dimension méta-littéraire. Plus que fantastique, c'est un récit méta-fantastique que livre Gautier en 1832.

LE STATUT AMBIGU DU NARRATEUR

Quel est le statut du narrateur d'« Onuphrius » ? Il est difficile de le dire avec exactitude. Le début du récit accrédite la thèse d'un narrateur hétérodiégétique à focalisation externe. Ce dernier s'efface au profit de ses personnages, sans pour autant dévoiler leurs pensées. Cependant, un premier « je » apparaît – « S'il eut été seul, je crois qu' [...] il aurait attesté le nom du Seigneur plus d'une fois » (1832 : 69) – qui, s'il valide l'hypothèse de la focalisation externe (puisque le narrateur exprime un doute vis-à-vis des pensées Onuphrius), annonce la participation du narrateur au récit en tant que personnage – secondaire certes, mais personnage quand même. Cette prédiction est avérée avant l'épisode du rêve qu'Onuphrius raconte au narrateur : « En voici un qui l'avait frappé, et qu'il m'a raconté plusieurs fois depuis. » (1832 : 81). Mieux encore, le narrateur intervient directement dans le récit au terme du rêve; la fin de cet épisode coïncide en effet avec son intrusion dans l'univers fictionnel : « Onuphrius en était là de son rêve lorsque j'entrai dans l'atelier : il criait effectivement à pleine gorge; je le secouai, il se frotta les yeux et me regarda d'un air hébété; enfin il me reconnut » (1832 : 89). Force est alors de constater que le narrateur est homodiégétique : il est un ami d'Onuphrius qui se contente de restituer

son histoire. Dès lors, la focalisation externe semble aller de soi, même si le narrateur s'efface à nouveau. Pourtant, la fin de la nouvelle brouille une fois de plus les frontières entre les focalisations : dans la description suivant sa fuite de la soirée sont employés des verbes de perception qui font entrer le lecteur dans les folles pensées d'Onuphrius – « il croyait voir » (1832 : 97), « il entendait » (1832 : 97) – de sorte que le lecteur est amené à se demander si le narrateur n'est pas un dédoublement du héros. Il n'en demeure pas moins qu'en brouillant les frontières entre les focalisations, Gautier accorde un rôle non négligeable au narrateur dans l'élaboration de son fantastique. Entre absence et présence, le narrateur contribue à donner au texte sa dimension surprenante, et l'ambiguïté qu'il instaure vis-à-vis de la véracité (ou non ?) des événements décrits.

En même temps qu'il crée la fiction, le narrateur fait retour sur celle-ci. Au moyen des métalepses, il modifie le cours de la diégèse, s'attardant sur des détails rarement anodins. Ainsi, après un dialogue entre Onuphrius et Jacintha, il introduit la description du héros – annonçant sa folie future – comme suit : « Avant d'aller plus loin, quelques mots sur Onuphrius » (1832 : 70). Mais l'exemple le plus frappant d'intervention du narrateur est sans doute à trouver dans le dernier paragraphe du texte :

Et Jacintha ? *Ma foi*, elle pleura quinze jours, fut triste quinze autres, et, au bout d'un mois, elle prit plusieurs amants, *cinq ou six, je crois*, pour faire la monnaie d'Onuphrius; un an après, elle l'avait totalement oublié, et ne se souvenait même plus de son nom. *N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? Prenez-la ou laissez-la, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe* (1832 : 100)¹²³.

Cette adresse au lecteur inverse totalement le principe de la *captatio benevolentiae* placée traditionnellement en début de récit puisqu'en plus d'être située à la fin de la nouvelle, elle postule une forme d'indifférence du narrateur vis-à-vis du lecteur. Faut-il en déduire – chose surprenante pour Gautier – que la volonté de véracité prime sur celle de plaisir ? Il s'agit surtout – et paradoxalement – de rappeler au lecteur, tout en affirmant sa véracité, le caractère fictif du récit. En somme, le narrateur transforme l'activité du lecteur en jeu, « le jeu de l'adhésion momentanée à une intrigue qu'il doit accepter, car le narrateur le propose ainsi, comme produit d'une fiction » (Fernandez Sanchez, 1996 : 318). Ce jeu, c'est aussi celui qui caractérise le récit fantastique (Bessière, 1974 : 23-24).

123 Sont soulignés les passages où le narrateur intervient dans la diégèse.

DE L'HOMMAGE À LA CRITIQUE

Il paraît évident que le texte possède une dimension autobiographique, Gautier se projetant pour partie dans ce jeune « romantique forcené » (1832 : 71), dans cet admirateur d'Hoffmann qu'est Onuphrius. Le héros du récit est lecteur mais aussi écrivain : durant son rêve d'enterrement vivant, il compose une « rêverie cadavéreuse : *La vie dans la mort* » (1832 : 84), référence à une des œuvres de Gautier ! Il est de plus peintre, comme l'était Gautier. Dès lors, « Onuphrius » peut se lire comme une métaphore de l'acte de création littéraire. Ce dernier constituerait pour l'auteur une manière de s'affranchir de toute temporalité. Par son œuvre et ses lecteurs, il reste vivant; la hantise de Gautier serait-elle de ne plus être lu ? C'est du moins ce que pourrait laisser penser la phrase suivante, à propos des vers composés quand Onuphrius est enterré : « ce qui me désespérait, c'était de ne pouvoir les réciter à personne » (1832 : 84). Dans cette optique, le diable constituerait le plagiaire qui, en s'attribuant l'œuvre d'un autre, le tue du même coup.

« Onuphrius » se présente certes comme un hommage à Hoffmann; mais, sous cet aspect peut se déceler une critique sous-jacente adressée non seulement au fantastique hoffmannien mais aussi au romantisme. Critique du romantisme tout d'abord, et la chute de la nouvelle est à cet égard exemplaire. Là où le lecteur est en droit de s'attendre à une fin qui mêle le tragique aux effusions de larmes, Gautier conclut ironiquement : finalement, l'amour de Jacintha était feint, et personne ne se soucie plus du pauvre Onuphrius. Par ailleurs, le diable est habillé d'un « gilet écarlate » (1832 : 96), gilet qui rappelle Gautier lui-même lors de la bataille d'*Hermani* ! Le romantisme plonge le lecteur dans un monde d'illusions qui peut le mener à la folie : telle est la critique paradoxale qu'adresse au romantisme l'auteur que l'on considère aujourd'hui comme l'un des premiers romantiques français.

D'un hommage appuyé à Hoffmann, Gautier passe à la critique; reprocherait-il au fantastique de l'auteur germanophone sa facticité ? Dans la phrase suivante : « cette belle imagination, surexcitée par des moyens factices, s'était usée en de vaines débauches » (1832 : 99), les « moyens factices » peuvent représenter non seulement les romans gothiques, avec leurs cortèges de fantômes, spectres et revenants, mais aussi les contes hoffmanniens qui ne se sont pas encore totalement

affranchis de cet héritage et dont les ressorts peuvent paraître à Gautier – malgré toute son adoration pour Hoffmann – un peu « faciles », un peu artificiels. Au même titre qu'Onuphrius, qui croit en ces récits, est raillée une forme de fantastique que l'on pourrait qualifier d'*extérieur*, avec ses cortèges de fantômes, de squelettes et de monstres.

CONCLUSION

L'étude d'« Onuphrius » apporte un éclairage nouveau sur cette catégorie vague et complexe – insaisissable ? – qu'est le fantastique. Gautier lui-même définit sa nouvelle comme fantastique et hoffmannienne. Les références aux manuels de sorcellerie, ainsi qu'aux romans gothiques anglais viennent en outre étoffer un intertexte déjà foisonnant. L'analyse thématique conduit à la conclusion suivante : dans sa manière de jouer avec le temps et l'espace, d'opérer un questionnement sur le réel en traitant de la folie et du rêve, de présenter enfin un *villain* digne des romans gothiques, le tout croisé avec le personnage inquiétant du double et le thème du mort vivant, « Onuphrius » réunit de nombreux *topoi* du récit fantastique.

Néanmoins, « Onuphrius » n'est-il pas, plus qu'une nouvelle fantastique, une caricature de fantastique ? En effet, le lecteur y est confronté à une gradation fantastique de plus en plus grotesque. Mais les liens entre fantastique et grotesque sont ténus, ce dernier donnant à voir l'inquiétante hybridité du réel. « Onuphrius » – et c'est aussi l'une de ses spécificités pour un récit français – est une nouvelle où l'humour est omniprésent. Toute identification cathartique avec le héros y est empêchée. Et quand l'humour devient ironie, Gautier vise une société dans laquelle l'imagination n'a pas sa place, ce qui fait dire à un critique anonyme du *Figaro*, le 7 septembre 1833 : « Onuphrius est une histoire dévergondée, mais d'un dévergondage ironique et byronien ». C'est aussi le rire qui donne à la nouvelle sa dimension réflexive et critique.

À la fois récit fantastique et récit *sur* le fantastique, « Onuphrius » présente un narrateur qui, entre effacement et présence, brouille les frontières entre diégèse et récit. Ses adresses au lecteur incluent ce dernier dans le processus de création de l'œuvre, le faisant entrer dans le jeu de la fiction et lui proposant un dilemme : soit le narrateur raconte la vérité en tant que personnage de la fiction, soit il ment en tant qu'inventeur de fictions. Le personnage d'Onuphrius, largement autobiographique, interroge la portée de la création littéraire. Et si

« Onuphrius » est un hommage au romantique Hoffmann, il n'en demeure pas moins que l'on peut lire la nouvelle comme la critique d'un fantastique extérieur quelque peu factice. Peut-être faudrait-il y voir un manifeste pour un fantastique intérieur, annonçant en cela les grands fantastiqueurs de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Ouvrages cités

- BALZAC, Honoré de. 1974. *La Peau de chagrin* (1831). Paris : Gallimard.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. 1977. *L'Ensorcelée* (1852). Paris : Gallimard.
- BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le Récit fantastique*. Paris : Larousse université.
- BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud. 2004. *Les Frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1951. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti.
- CHAMISSO, Adelbert von. 2003. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Stuttgart : Reclam.
- COMPÈRE, Daniel, et RAYMOND, François. 1994. *Les maîtres du fantastique en littérature*. Paris : Bordas.
- FERNANDEZ SANCHEZ, Carmen. 1996. La dialectique de l'humour et de la mort dans les récits fantastiques de Théophile Gautier. *Bulletin de la société Théophile Gautier* 18, 307-323.
- FREUD, Sigmund. 1985. « L'Inquiétante Étrangeté » (1919). *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard.
- GAUTIER, Théophile. 1985. *Correspondance générale*. Genève : Droz.
- . 2007. « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » (1832). *Récits fantastiques*. Paris : Flammarion.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. 1963. *Prinzessin Brambilla* (1820). Berlin : Aufbau.
- JAMES, Henry. 2010. *The Turn of The Screw* (1898). London : Bibliolis.
- LÉVY, Maurice. 1995. *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*. Paris : Albin Michel.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. 1973. *Supernatural Horror in Literature* (1927). New York : Dover Publications.
- MALEBRANCHE, Nicolas. 1688. *Entretiens sur la métaphysique & sur la religion*. Rotterdam : Reinier Leers.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette.
- MAUPASSANT, Guy de. 1979. *Contes et nouvelles*. Paris : Gallimard.

- MELLIER, Denis. 1999. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion.
- POE, Edgar Allan. 2006. « The Premature Burial » (1844). *The Portable Edgar Allan Poe*. London : Penguin Classics.
- PRUNGNAUD, Joëlle. 2015. *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion.
- PUNTER, David et Glennis BYRON. 2004. *The Gothic*. Oxford : Blackwell Publishing.
- STEINMETZ, Jean-Luc. 1990. *La Littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- TRITTER, Valérie. 2001. *Le Fantastique*. Paris : Ellipses.
- VAX, Louis. 1960. *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris : PUF.
- VIEGNES, Michel. 2006. *Le Fantastique*. Paris : Flammarion.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. 1983. *Contes cruels* (1883). Paris : Gallimard.
- WALPOLE, Horace. 2004. *The Castle of Otranto* (1764). New York : Dover Publications.

Le fantôme et le Réel. L'image transcendante dans le cinéma d'Eugène Green

Arnau Vilaró Moncasí¹²⁴
Instituto de Investigaciones Estéticas
UNAM (México)

RÉSUMÉ

Pour Eugène Green, « la mystique et le cinématographe ont comme vocation la connaissance de ce qui est caché dans le visible ». En accord avec ce credo, l'œuvre de Green prolonge l'héritage d'un cinéma de la transcendance défini traditionnellement comme forme de révélation et stylisation de la réalité. Malgré tout, le cinéaste français se détache de cette tradition en rendant visible l'invisible et en considérant le fantôme comme un élément inhérent de l'image filmique. A partir de cette rupture, l'article suivant postule la présence du fantastique dans l'œuvre de Green comme une expression de la transcendance ; afin de l'aborder, il utilise les deux prémisses qui fondent le discours du cinéaste : la figure de l'oxymore baroque et la parole. A travers ces deux notions, l'article situe la pensée de Green en rapport avec le modèle de l'interprétation figurale conçu par Erich Auerbach en littérature et définit l'existence d'une image transcendante comme la *figure* où coexistent la réalité et le fantôme.

¹²⁴ Docteur en Communication (UPF de Barcelone), Arnau Vilaró Moncasí est actuellement chercheur postdoctoral à l'Instituto de Investigaciones Estéticas de l'UNAM de México. À partir de sa thèse doctorale, *La caricia del cinema (La caresse du cinéma)*, les recherches de l'auteur approfondissent les relations entre la phénoménologie et la figuration, le cinéma comparé et l'étude du cinéma français après la modernité. Depuis 2009, il fait partie du conseil de rédaction de la revue *Lumière*, il a été professeur d'Esthétique du Cinéma et d'Études Visuelles à l'UAB de Barcelone et travaille actuellement comme enseignant associé au département d'Humanités de l'UOC.

1. LE FANTÔME ET LE RÉEL

En 1972, Paul Schrader, dans *Transcendental Style in Film*, réunissait trois cinéastes – Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer et Yasujiro Ozu – afin de définir un « style transcendantal » en tant que forme cinématographique spécifique liée à une méthode et à un propos universels. Comme le disait Schrader, tandis que « les différences entre les films de Ozu, Bresson et Dreyer sont culturelles et personnelles, leurs similitudes sont stylistiques et représentent un reflet commun du Transcendant au cinéma » (1999 : 30). L'auteur défendait sa thèse au moins à partir de deux principes : d'un côté, « ce style commun est le résultat de deux contingences universelles : le désir qu'a l'art d'exprimer le métaphysique et la forme d'être propre du médium cinématographique » ; d'autre part, dans la mesure où « le style transcendantal essaie de souligner le mystère de l'existence [...] il s'abstient de toute interprétation conventionnelle de la réalité » (1999 : 26, 31).¹²⁵

Eugène Green est probablement le cinéaste contemporain dont le discours se rapproche le plus de cette tradition. Ses films, depuis *Toutes les nuits* (2001) jusqu'au *Fils de Joseph* (2016), ainsi que ses écrits sur le cinéma (*Présences. Essai sur la nature du cinéma* [2003], *Poétique du cinématographe* [2009]), mettent en évidence une croyance ferme : le cinéma est une expression essentiellement – et ontologiquement – transcendante. Comme le dit le cinéaste, « la mystique et le cinématographe ont comme vocation la connaissance de ce qui est caché dans le visible » (Green, 2009 : 21). Amédée Ayfre écrivait à propos de Dreyer que « la stylisation extrême de ses œuvres permet d'atteindre, comme s'il transpirait dans les apparences, le mystère occulte qu'elles dérobent » (1962 : 96). Avec l'ambition de montrer « ce qui est caché dans le visible », le cinéma de Green prône une stylisation semblable à travers la déclamation de l'acteur, le regard-caméra ou le modèle d'interprétation brechtien, l'approche du corps à travers le fragment, la présence de la lumière à l'image ou le maintien de la caméra fixe après que les corps ont quitté le cadre. Comme nous le verrons plus bas, Green conçoit la stylisation de la réalité à partir de l'esthétique de

¹²⁵ La citation provient de la traduction de l'ouvrage en espagnol, *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*.

Bresson, mais l'approche de « ce qui est caché dans le visible » obéit aussi à l'aventure d'une passion intérieure, à l'abandon au temps présent et à l'écoute du hors-champ dans l'attente d'un signe, éléments par lesquels s'est démarqué le cinéma de la transcendance le plus fidèle au réalisme d'André Bazin : celui qu'inaugure Roberto Rossellini avec *Stromboli* (1950) et que poursuit Eric Rohmer avec *Die Marquise Von O...* (1976), *Le rayon vert* (1986) ou *Conte d'hiver* (1991).

Empruntant ces deux chemins, le cinéma de Green rompt pourtant avec sa tradition en ouvrant la réalité filmée au fantastique : les figures du conte et la résurrection du Chevalier au Lion (*Le monde vivant*, 2003), l'amour de Pascal et Sarah entre la vie et la mort (*Le Pont des Arts*, 2004), le fantôme d'Eustache (*Correspondances*, 2009) ou l'apparition de l'ange de Dom Sebastião (*A Religiosa Portuguesa*, 2009). Si le cinéaste français est héritier d'un cinéma de la transcendance où, selon Ayfre « en faisant sentir l'invisibilité même, en ne l'évoquant que d'une manière détournée, peut-être fera-t-on sentir à la fois son mystère et sa réalité » (1969 : 46), quel lieu occupe le fantôme ? Peut-on parler alors de « transcendance » ? Et s'il en est ainsi, quel lien se noue entre le fantôme et les formes du mystère fondées sur le réalisme ? Dans *Poétique du cinématographe* le cinéaste écrit :

C'est dans le monde conçu comme une réalité finie que l'homme contemporain choisit les éléments à partir desquels il se construit des « fantasmes » : avec ceux-ci, il fait semblant de déstabiliser ses certitudes, tout en s'assurant de jouer avec des « fantômes » et de participer à un jeu vain. Le cinéma lui montre ces mêmes éléments comme des fragments du monde possédant une vérité intrinsèque, mais en lui interdisant la possibilité de « fantasmer » (Green : 2009, 19).

En accord avec les propos de Green, dans la mesure où le cinéma présente la réalité, il présente aussi un monde de fantômes, puisque l'image situe le spectateur face à une « nouvelle réalité ». Mais si cette dernière est possible, c'est parce que Green part de la conviction que ni le visible n'est pas totalement visible, ni l'invisible totalement invisible, que les deux univers répondent à une réversibilité semblable à celle qu'annonce Maurice Merleau-Ponty lorsqu'il considère qu'« il n'y a pas de chose pleinement observable, pas d'inspection de la chose qui soit sans lacune et qui soit totale » et que « réciproquement, l'imaginaire n'est pas un inobservable absolu » (1964 : 107). La nouvelle réalité formée par la matière visible et par l'invisible que la matière « cache » permettrait l'existence du fantôme. Ce monde, Green le désigne comme « le Réel » : un Réel qui réunit le visible et l'invisible pour montrer,

selon le cinéaste, « la réalité du monde » (Green, 2009 : 17-19). Ce Réel est le lieu de l'exploration mystique du cinématographe ou, ce qui revient au même pour Green, le lieu qui définit la spécificité et l'ontologie du film.

Pour aborder ce lieu, Green part de deux idées : la figure de l'oxymore baroque pour concevoir la nature contradictoire du visible et de l'invisible, et la parole comme médiation du Réel. A partir de ces prémisses, nous expliquerons dans les pages suivantes la présence du fantastique dans l'œuvre d'Eugène Green comme matière de la transcendance. Plus particulièrement, notre hypothèse est que si Green considère l'oxymore comme expression de la nature du cinématographe, c'est au processus d'écriture que revient la responsabilité de donner à l'image sa condition transcendante.

2. L'OXYMORE COMME FIGURE

Dans *Le Présent de la Parole* (2004) Eugène Green écrit un témoignage sur sa visite de Prague au bout de trente ans. Le fait d'assister à des lieux familiers le submerge dans le souvenir des mêmes lieux visités autrefois. Malgré tout, au fil de son écrit Green avoue l'existence d'une présence spatiale et d'impressions temporelles inaccessibles à la mémoire et à la raison. L'essai de Green manifeste un des éléments les plus significatifs de son œuvre filmique : seule la parole peut prétendre aussi bien à la *visibilité* du temps que l'espace ne montre pas qu'aux impressions du présent qui échappent à la raison. Dans la parole se trouve la langue « qui me donne un nom et un corps dans le monde, / et me montre réel aux autres êtres, / et qui fait que le monde existe en moi » (Green, 2004 : 19) et en elle réside la responsabilité de la quête de ce qui est caché, défini par le cinéaste comme la réalité du monde, un lieu commun : le Réel. Mais dans quelle mesure la parole désigne-t-elle un espace-temps du visible et de l'invisible ? Comment penser la parole comme lieu ?

Dans la célèbre étude d'Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* (1888), consacrée principalement à l'architecture, l'historien de l'art soulignait le caractère contradictoire du style baroque, créé dans une dissonance entre la pesanteur des formes et leur mouvement exacerbé. A partir de cette même contradiction, Green conçoit l'oxymore de la parole baroque en tant que mode d'action pouvant rompre l'antagonisme irréductible entre la vie intérieure et la vie intellectuelle du

monde. C'est le point de départ de *La Parole baroque* (2001), l'essai où le cinéaste expose la méthode d'interprétation abordée pendant plus de vingt ans dans le Théâtre de la Sapience qu'il fonda en 1977 et où il mit en scène des œuvres de Corneille, Rameau ou Racine. Selon Green, « l'homme du baroque, en même temps qu'il travaille activement à l'élaboration d'un modèle de l'univers qui exclut Dieu, travaille aussi activement pour rendre apparent le Dieu caché » (2001 : 20). Sur les bases de cette croyance, Green configure une pensée de l'image cinématographique. Sa définition part d'une des thèses de Bazin qui pense le cadre comme sacrifice de la réalité : « Il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité » (Bazin, 1985 : 273). Mais si la conception de Green diffère de celle du père des *Cahiers du Cinéma*, c'est parce que la volonté de ce dernier fut de trouver dans le cinéma un langage qui, malgré son sacrifice, s'efforce de préserver la réalité ; pour Green, en revanche, le cinéma devrait s'occuper aussi bien de conserver que de mettre en évidence la réalité en tant qu'elle est transformée. Pour cela, Green écrit : « de nos jours, la seule forme d'expression qui retrouve intégralement l'oxymore baroque est le cinématographe : il enregistre le monde comme une réalité, et le fait apparaître comme un rêve, en nous y dévoilant un monde caché, plus solide que l'autre » (2009 : 18).

L'aventure du héros greenien est marquée par le même but. Le devenir de Daniel, le fils aîné dans *Les Signes* (2006), ou du jeune Vincent dans *Le Fils de Joseph*, par exemple, répond à une recherche qui œuvre à rendre visible un père disparu ou inexistant. Son aventure est engagée à rendre visible l'invisible, mais pour cela il est nécessaire de croire à une autre réalité : créer le père bien qu'il n'existe pas. Émilie dans *Toutes les nuits* et Sarah dans *Le Pont des Arts* sont à travers l'amour que les deux entretiennent le contact avec une autre réalité, avec Jules et Pascal respectivement. Avec eux elles établissent un lien transcendant, supérieur a priori à la relation charnelle avec Henri et Manuel. Mais si les deux héroïnes doivent entretenir une relation avec ce qui est caché, c'est pour que l'amour existe dans l'univers visible lui-même et, par conséquent, pour trouver dans la visibilité même, avec Henri et Manuel, la trace du transcendant. C'est le trajet que Green aborde dans *Correspondances* : le film explique que l'amour entre Virgile et Blanche doit exister dans le visible parce que les deux sont mêlés à une relation entre la vie et la mort, à une relation d'amour hors de la réalité visible entre Blanche et Eustache ; ainsi le proche, dans la mesure où il devient

visible, détermine l'existence de l'au-delà. Par conséquent, si le fantôme apparaît, c'est pour rappeler que celui qui vit dans le « monde réel » n'est pas plus réel que le fantôme lui-même, puisque chacun existe dans la mesure où il est la *correspondance* de l'autre. « Votre corps est réel », dit Pénélope au Chevalier au Lion dans *Le monde vivant* ; « parce que vous l'êtes », répond le Chevalier. Comme Pascal et Sarah à la fin du *Pont des Arts*, Pénélope peut prendre Le Chevalier au Lion dans ses bras parce que la réalité de l'un correspond à celle de l'autre ou, ce qui revient au même, parce que les deux appartiennent au même Réel, au même *monde vivant*. En somme, l'oxymore exprime une image de double relation, cachant l'invisible en même temps qu'il le montre. Voici l'explication qu'Alexandre donne au jeune Goffredo dans *La Sapienza* (2014) à propos de la coupole de l'église de San Carlo alle Quattro Fontane : « si la coupole empêche les hommes de voir directement le ciel, ils en aperçoivent la lumière » ; c'est la même conception de l'image à laquelle se réfère Virgile quand il signale : « Je crois que toutes les images qu'on peut voir forment une image plus grande qui restera toujours invisible. Je ne peux imaginer à quoi elle ressemble, mais je ne peux imaginer qu'elle n'existe pas ».

Sous la définition de cette image et de l'oxymore comme médiation du visible résonne le terme de « *figure* » et plus concrètement le modèle d'interprétation figural qu'Erich Auerbach a défini à partir de l'écriture de Dante. Selon le critique allemand, l'interprétation figurale est l'exercice qui s'occupe de la connexion établie entre deux faits où « chacun ne se limite pas à être lui-même, mais équivaut à l'autre, tandis que l'autre inclut le premier et le consume » (1998 : 99). Par conséquent, les deux pôles de la *figure* se trouvent séparés temporellement, mais situés dans le même temps comme événements, mêlés au courant même de la vie historique, et seul l'*intellectus spiritualis* vaut pour leur compréhension. Séparés par le temps historique, le passé et le futur se rencontrent dans la mesure où ils sont des événements d'une même réalité, mais cette réalité ne peut être vue que depuis un autre espace qui s'ébauche dans un au-delà et qui donne son sens au monde d'ici. Auerbach poursuit plus loin : « C'est ainsi que l'événement terrestre de la prophétie réelle ou de la *figure* fait partie de la réalité qui se consumera immédiatement et parfaitement dans le futur. Mais cette réalité n'est pas future, aux yeux de Dieu et dans l'au-delà elle est entièrement présente, de sorte que la réalité dévoilée et véritable existe

là-bas depuis toujours, intemporellement » (1998 : 125).¹²⁶



Le Pont des Arts (Eugène Green, 2004)

Le cinéma de Green tendrait vers une image réunissant les deux pôles de la *figure* définie par Auerbach, ou pour le dire autrement, à montrer la réalité partagée d'espaces-temps distincts. Mais pour parvenir à cette image, en accord avec l'approche d'Auerbach, le visible devrait obéir à la réalité éternelle et intemporelle de la vision de Dieu. Cela explique la construction d'un regard extérieur lors de la rencontre de Pascal et Sarah dans *Le Pont des Arts*. Les deux se rencontrent dans un intervalle d'espace – un pont – et de temps – entre la fin de la nuit et le commencement du jour –, Pascal veut la prendre dans ses bras, mais elle appartient à une autre réalité. « Plus rien ne nous sépare », dit alors Sarah et, à ce moment, nous abandonnons le champ/contrechamp par lequel Green sépare Pascal et Sarah en deux réalités distinctes et nous voyons l'étreinte des corps par le biais de leur ombre. « Nous sommes un corps unique dans la lumière », poursuit Sarah. A travers la lumière Green suggère un univers Réel qui réunit deux réalités distinctes. Cette lumière avait déjà envahi l'espace de Pascal pendant sa tentative de suicide et grâce à elle Pascal *a vu* que son destin était de continuer à vivre. La lumière comme révélation dans le visible apparaît aussi dans *Toutes les nuits* exprimant l'absence de Jules et construisant son lien avec Émilie ; dans *Le Fils de Joseph*, la lumière apparaît lors de la tentative

¹²⁶ Les citations des ouvrages d'Erich Auerbach *Dante als Dichter der irdischen Welt* et *Figura* proviennent de leurs traductions espagnoles respectives, *Dante, poeta del mundo terrenal* et *Figura*.

d'homicide du père biologique et sa perception mène Vincent à rencontrer son futur père Joseph. Mais derrière la révélation dans le visible, derrière l'accomplissement de *l'intellectus spiritualis*, si la lumière engendre l'image ce n'est pas pour incarner le fantôme, mais pour *donner à voir* le fantôme et la réalité dans un même univers. Cette lumière qui permet l'existence du Réel, c'est la lumière qui brille dans la nuit, dans *toutes les nuits*, puisqu'elle cache le visible en même temps qu'elle permet de créer la *correspondance*. Dans les pages suivantes nous devons voir comment Green construit cette expression de la lumière dont la naissance part de l'écoute de la parole, puisque comme le manifeste le cinéaste, « la lumière est la matière du Verbe » et « le cinéma, c'est la parole faite image » (Green, 2009 : 15).

4. VOIR LA PAROLE

Selon Auerbach, c'est à travers le langage que Dante pénètre dans le caractère essentiel de son personnage. Concrètement, l'écriture du poète italien réside dans un pari pour la clarté et l'exactitude du vu et l'entendu, et un refus de l'effusion lyrique. Mais en même temps, Dante exige quelque chose qui dépasse toutes ses forces, un travail de démesure, d'élévation, qui est indiqué par la transgression de l'emplacement des mots. Selon Auerbach, la même ambiguïté se manifeste dans la structure du récit, où la précision et la rigidité métrique n'empêchent pas la multiplicité des formes, mais où au contraire, les pauses, montées et descentes de ton, accentuations et élisions des mots provoquent un mouvement multiforme (2008 : 257-274). Finalement, la critique allemande identifie l'unité de la poésie et du vécu dans le texte de Dante avec une vision particulière, celle qui appartient au destin final de la *figure* et que le poète rapproche de l'image en mouvement. « Chaque événement que [Dante] n'avait pas vu directement mais que lui rapportèrent des tiers, devenait en lui une image en mouvement : il écoute le ton de ceux qui parlent, il voit leurs mouvements, il sent leurs impulsions et pense leurs pensées. Tout est un ; et c'est seulement en partant de cette unité qu'il aborde le personnage » (2008 : 245).

Est-ce par cette « image en mouvement » née de la précision du langage et de la description d'un monde qui n'a pas été vu sinon raconté par des tiers – écouté, par conséquent – que le cinématographe exprime la *figure* ? Faire sentir chaque lettre, chaque phonème, ne pas éviter les

élisions et respecter les pauses fait partie non seulement de l'action du personnage greenien, mais constitue son existence même ; c'est-à-dire que Green construit son héros à partir de l'écoute et de la déclamation de la parole. Comment créer un mouvement – une « image en mouvement » – à partir de la parole ? En 1999, dans un entretien pour *24 Images*, Manoel de Oliveira déclarait que « quand on dit d'un film qu'il est statique parce qu'il repose sur la parole, c'est une erreur. C'est à travers la parole, la musique, le son qu'il devient mouvement » (1999 : 26). Green suit le même credo que le cinéaste portugais. Son héros prononce toutes les voyelles latentes, toutes les consonnes après les voyelles, également les consonnes en contact avec un vide phonétique ; il utilise les accents d'intensité pour ces mots qui exigent un *surplus d'énergie* – exclamatifs ou interrogatifs, substantifs ayant une charge émotionnelle en raison de leur contexte, formes verbales qui expriment une action, etc. – et défie la ponctuation psychologique pour créer un effet à partir de la *physiologie de la parole*. Le cinéma de Green a pour vocation l'incarnation de la parole, et à cette fin il part de la *pronuntiatio* et de l'articulation de la déclamation baroque, dont la technique expliquait que le corps de l'acteur se constitue comme lieu de transit de la parole. Pour le dire autrement : l'homme du baroque entendait le corps de l'acteur comme un corps vide, par où passait l'énergie qui entraîne les paroles à travers le souffle. C'est à l'intérieur du corps que se trouvent selon Green les sons *cachés* qui manifestent des aspects de la mémoire de la langue – la pulsion rythmique à base iambique qui renvoie à l'origine indoeuropéenne – e t qui rattachent à une communauté humaine, à un lieu commun à tous les membres, à une sorte d'acte fondateur. La voix de cet intérieur, en tant que dimension spirituelle et lieu commun à tous les êtres, forme alors un corps qui est image de la parole elle-même : « le personnage du théâtre baroque existe par son discours, de sorte que son caractère et son action se trouvent dans ce qu'il dit » (Green, 2000 : 122).

En plus de l'écoute et de la déclamation, le parcours de l'incarnation de la parole est défini par l'engagement que le héros maintient envers elle. Au début du *Monde vivant*, la mère de Nicolas remarque que son fils n'est pas dans sa chambre, convaincue qu'il ne reviendra pas puisque « ce qui est dit est dit ». Ce même serment de Nicolas apparaît chez les héroïnes du récit, qui ne peuvent rompre leur engagement envers l'ogre, puisqu'elles sont unies à lui par la parole : « J'ai donné la parole de rester », dit la Dame de la Chapelle ; « Je suis

liée à l'ogre par la parole», dit Pénélope. Comme l'écoute et la déclamation, l'engagement du héros envers la parole n'obéit pas à un raisonnement psychologique, mais à sa croyance en elle comme origine et destin de l'être lui-même. Voilà qui explique le regard-caméra : il indique un chemin vers soi-même – vers la voix intérieure – et vers l'au-delà, définissant un « droit chemin » qui ne sert plus une activité pratique, qui n'a plus de mission, mais qui est un absolu et dont l'objectif est sa réalisation.

La frontalité du regard-caméra situe tous les héros dans une même forme d'image, en réponse au lieu commun que définit la parole. Pour créer ce lieu Green emprunte le « modèle » de Bresson. « Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs). Pas de rôles. (Pas d'étude de rôles). Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) » (Bresson, 1988 :10). Le modèle permet de repousser toute direction qui ne vienne pas de l'acteur, tout rôle ; dans le modèle se trouve l'« être » que Green conçoit comme « ce qui se cache dans le visible », et finalement le modèle transforme l'interprétation dépouillée de dramatisation de l'automate en une interprétation commune à tous les personnages, c'est-à-dire, en l'expression du lieu commun créé par la parole. Pour cela, bien qu'ils appartiennent à des réalités différentes, les corps appartiennent à une réalité commune : Sarah et Pascal, Julie et Dom Sebastião, Pénélope et Le Chevalier au Lion, Blanche et Eustache. Les corps définissent le lieu où culmine le Réel manifesté dans la lumière. Mais si comme nous l'avons vu le cinématographe répond pour Green à l'union des réalités de l'oxymore, c'est le montage qui doit révéler leurs relations. Le grand souci du réalisateur de *L'Argent* (1983) n'est point autre : manifester que la spécificité filmique ne répond ni à une analyse ni à une explication, mais à un ensemble de relations, et que l'image se transforme dans le contact que la relation provoque. C'est pourquoi Bresson constate, se référant au modèle, que « l'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais *ce qu'ils me cachent*, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux* » (1975 :11). Si les images situent les diverses réalités dans la réalité même du film, à travers le montage, le cinéma devrait révéler tout ce que le visible dans l'image ne peut atteindre. Giorgio Agamben écrivait que « le cinéma a pour élément le geste et non l'image » (1991 : 31-36) se référant au geste comme expression du montage. À partir de Bresson, Green pense le geste de l'acteur en ce sens, pour montrer la direction que la parole emprunte

avec les autres réalités, comme relation, comme *correspondance*. Mais, quel est le geste de la parole ? Où mène le regard du héros en relation avec les autres héros ? Et surtout, comment penser une logique du montage à partir de la parole ?

4. LE GESTE DE LA PAROLE. DU REGARD-CAMÉRA À “DONNER LE JOUR”

Un des éléments essentiels de l'esthétique bressonienne consiste dans la définition du fragment comme ce qui permet de désarticuler la réalité captée et de trouver une nouvelle dépendance à partir du montage. Green emprunterait le fragment pour explorer le geste qui rend possible la relation du visible à l'invisible. C'est-à-dire que, si d'un côté le fragment contribue à mettre en évidence une partie, et pour autant, à suggérer l'invisible du Réel caché, il intensifie par ailleurs la réalité que l'on a décidé de filmer. Ainsi l'exprime le cinéaste : « La partie pour le tout est souvent un moyen puissant de remplir le cadre de la présence réelle de l'être », mais en même temps le choix de la partie pour le tout obéit à une décision éthique : « On ne doit couper dans la chair que si on croit ainsi rendre plus appréhensible l'âme » (Green, 2009 : 84, 85).

Comme dans le fragment, la nature de l'oxymore apparaît aussi dans le regard-caméra du héros. Ce regard se rapproche de ce qu'Oliveira expose dans son cinéma pour revendiquer un mouvement de la parole. Pourtant, la frontalité d'Eugène Green n'exprime pas un détour du regard ou ce que Mathias Lavin définit comme « attention flottante » (2008 : 101). Si le réalisateur portugais nie le contrechamp parce que l'idée de la mort lui est associée (Salvadó : 2012), un destin inaccessible ou un texte original auquel le film ne peut atteindre, dans la confiance des personnages de Green à l'écoute de la parole qu'ils déclament, par contre, le voyage est autre : il mène à la frontalité de l'image, à un regard de face, à arriver à l'autre pour le *voir apparaître*. A travers ce geste, comme nous l'avons vu, le corps devient une expression d'universalité dans la mesure où tous les regards se dirigent au même endroit et, par conséquent, le regard-caméra métaphorise la direction vers le lieu commun qui est l'acte fondateur et le destin du personnage greenien. Pourtant, l'espace qu'occupe la caméra et où convergent tous les regards ne sera jamais montré. Si le champ et le contrechamp convergent dans la même réalité, les deux restent en relation avec un

« autre contrechamp » dont la visibilité n'est atteinte qu'à travers le montage.

Dans *A Religiosa Portuguesa*, Julie rentre chaque nuit dans le couvent pour voir prier Joana, la religieuse. Dans sa dernière nuit à Lisbonne, en l'observant depuis le fond de l'église, Julie décide d'imiter le geste de la pèlerine. Cette fois, en imitant le geste de la religieuse, Julie s'évanouit. Julie aurait vu Joana disparaître de l'autel. « À ta place j'ai vu le vide », dit-elle à – la religieuse. Elle interprète la vision de Julie comme la manifestation qui donne sens à sa prière : Joana disparaît parce qu'elle a trouvé Dieu, et pour autant, elle a fait voir le jour. La religieuse explique à Julie que seul par l'abandon absolu de l'individu – jusqu'à disparaître –, en donnant le jour, nous recevons l'amour de Dieu et nous retrouvons nous-mêmes, en retrouvant la vie.

JULIE : Il m'est arrivé de désirer la mort.

JOANA : La mort n'est pas amour. Quand nous disparaissions à travers de l'amour nous désirons être ce que nous sommes.

JULIE : Et en quoi nous transformons-nous ?

JOANA : En ce que nous sommes.

JULIE : Et que trouvons-nous ?

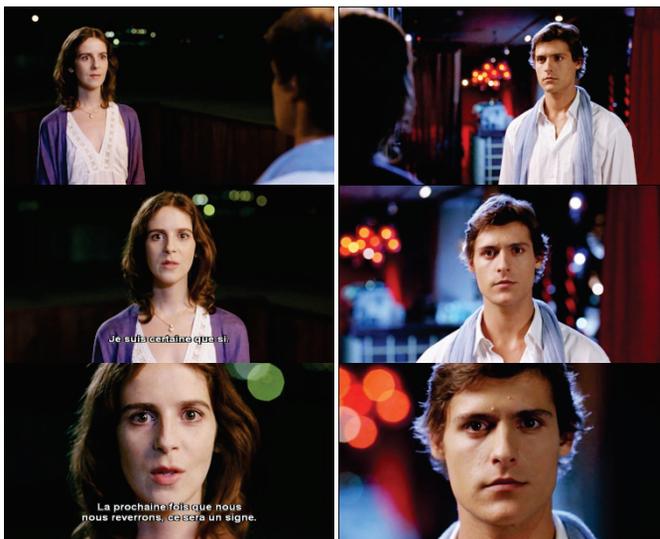
JOANA : La vie.

JULIE : Trouver la vie est mon plus grand désir.

JOANA : Trouver la vie est donner le jour.

La rencontre de Julie et Joana synthétise des idées qui définissent les rencontres des personnages de Green et qui expliquent l'image cinématographique comme oxymore. D'une part, si comme nous l'avons vu, l'amour requiert un renoncement, c'est parce que l'amour apparaît non comme désir mais comme charité – « L'amour est renoncement et lévitation. Quand l'amour atteint le plus grand détachement, il devient charité » (Green : 2009 : 53) – et alors la disparition du corps n'a rien à voir avec la mort, mais avec le renoncement à la possession et le fait de donner la vie. D'autre part, et par conséquent, nous entendons la figure du fils comme ce résultat, comme la matière qui incarne la voix intérieure et le destin. C'est pour cela que, à travers cette compréhension de l'écoute, de *l'intellectus spiritualis*, Julie donne le jour à Vasco. Cet enfant, comme la fille d'Émilie dans *Toutes les nuits*, incarne le lien entre des réalités distinctes : il permet qu'Émilie rencontre Jules ou rapproche le père et la mère lorsqu'ils font sa connaissance dans *Les Signes*. L'enfant ne naît pas de l'adulte, c'est plutôt par sa naissance que l'amour comme charité apparaît, et pour cela c'est le fils de Vincent qui détermine l'existence du

père dans *Le Fils de Joseph*. En somme, l'enfant incarne la *figure* et l'oxymore, étant porteur de la parole cachée dans le visible comme relation au sein du monde visible. Et ce fils qui émerge comme expression de la lumière, c'est par l'intermédiaire du champ/contrechamp qu'il apparaît. Voici la fin de *La Sapienza* : Alexandre et Aléonor eurent besoin du contact avec les deux adolescents qui connurent Rome, Goffredo et Lavinia, pour donner le jour. « C'est par la lumière que nous aurons des enfants », reconnaît Alexandre. Et c'est au moment où ils trouvent les paroles de l'amour comme charité ou sapience que pour la première fois les visages s'approchent dans la frontalité.



A Religiosa Portuguesa (Eugène Green, 2009)

Dans *A Religiosa Portuguesa* ce phénomène est encore plus explicite quand apparaît l'ange de Dom Sebastião pour la première fois, juste avant la dernière visite au couvent. Comme à la fin de *La Sapienza*, l'utilisation du champ/contrechamp, la parole et le regard-caméra sont décisifs pour expliquer la « naissance de l'image », son « donner le jour ». Julie refuse d'emblée de connaître le jeune homme : « dans une autre vie c'eût été un plaisir », lui dit-elle ; mais au moment où l'héroïne affirme qu'elle est certaine de le revoir, le champ/contrechamp conventionnel où les personnages occupaient le même espace de la diégèse est remplacé par un champ/contrechamp frontal et Green ferme

encore plus le cadre sur chaque visage quand Julie affirme que la prochaine rencontre sera un signe. Malgré tout, la frontalité et l'échelle des plans n'indique pas seulement une emphase de la parole. Si Green veut que nous voyons l'objet révélé dans la frontalité c'est parce que pendant le tournage le dispositif oblige l'acteur à ne pas pouvoir voir son destinataire, la caméra reste devant lui, et l'interlocuteur ne peut lui donner la réplique que par la parole. La parole du tournage devient ainsi image à travers le montage. L'image, le visage de Dom Sebastião que Julie porte avec elle, cesse d'être cachée et se révèle dans la rencontre des regards. Voici alors que l'« autre espace » ou l'« autre contrechamp », là où réside selon Auerbach le regard éternel et intemporel de Dieu dans la *figure*, devient possible. Mais ce ne sont pas seulement les regards des personnages qui se rencontrent, mais aussi celui du cinéaste qui regarde à travers la caméra et celui du spectateur pendant le visionnage. « La caméra est le spectateur et rien d'autre que le spectateur », écrit Bazin (2008 : 170). Et Green ajoute que « le 'plan subjectif' n'existe pas, parce que l'œil du spectateur est toujours celui de la caméra, qui lui montre ce qu'aucun regard humain ne pourrait voir en contemplant des fragments du monde » (Green, 2009 : 91). Nous nous trouvons alors avec un unique plan objectif, qui unit au présent le passé et le futur, la réalité et le fantôme, l'aventure et son destin, le phénomène et l'idée.

CONCLUSION

Green écrit dans *Poétique du cinématographe* : « le cinéaste fait voir la réalité sous la figure, et accomplit un acte d'amour » (2009 : 54). Ses mots synthétisent le trajet parcouru au long de ces pages. D'un côté, la « figure » à laquelle se réfère Green, et que nous avons définie comme le « Réel », coïncide avec le terme inventé par Auerbach : le courant historique qui réunit deux événements séparés dans l'espace et dans le temps. L'objectif de cet article était de dévoiler la *figure* comme l'image par laquelle le cinématographe présente la réalité et le fantasme. Plus particulièrement, notre voyage a consisté à comprendre comment Green, dans la mesure où il conçoit le cinématographe à partir de ce dévoilement, pense l'image comme matière transcendante. Cela arrive, par ailleurs, dans la mesure où le cinéaste « accomplit un acte d'amour ». Comme nous l'avons vu, c'est à travers l'amour que Green pense l'oxymore. L'amour d'Émilie (*Toutes les nuits*), de Sarah (*Le Pont des Arts*), de Blanche (*Correspondances*) ou de Julie (*A Religiosa Portuguesa*).

La réalité de l'oxymore pousse les héroïnes à créer une image qui établit la correspondance entre des réalités distinctes. Mais pour *voir* cette image, il faudrait renoncer à la vision elle-même : renoncer à vouloir situer la réalité d'Henri dans la réalité de Jules, mais reconnaître que pour que Jules existe il est nécessaire qu'Henri aussi soit là. C'est de la sorte que Green pense une façon de *voir* la parole. *Voir* la parole, dont la construction a lieu dans le regard-caméra, impliquerait de renoncer à la possession non seulement de la vision, mais aussi à la possession de l'Autre ; alors, dit Émilie à la fin de *Toutes les nuits*, « il nous restera tout à donner et rien à connaître ». Il s'agit du renoncement qui définit l'amour non comme désir, mais comme charité, comme « donner le jour ». Et voici le fils qui matérialise la vision de la parole, le regard qui permet d'unir les ombres de Pascal et de Sarah sur le Pont des Arts ; le fils devient la *figure*, incarne le Réel, est l'acte d'amour accompli.

Si le cinéma de Green appelle à la transcendance, c'est par sa capacité à soumettre le spectateur au périple de l'incarnation de la parole. Amédée Ayfre disait que l'incarnation au cinéma « ne vient pas d'un naturalisme vulgaire, une recherche de la vraisemblance psychologique ou sociale, mais plutôt du choix bien précis des détails, des objets, des accessoires, des gestes, des sons les plus concrets » (1962 : 96). Comme Dante selon Auerbach, dans l'œuvre de Green, l'incarnation prend la relation même avec le concret de la réalité filmée comme au-delà. La plus grande réussite de Green, en somme, a été de transformer le mystère de l'invisible en une image qui maintienne sa relation avec l'irreprésentable. Et dans ce sens, si comme l'écrivait Ayfre au sujet du cinéma de Rossellini et de Bresson, « c'est dans ces films, où Dieu est partout présent, que l'homme est aussi parfaitement lui-même » (2004 : 70), Eugène Green ne se contente pas de suivre la tradition de la transcendance, il en représente l'aboutissement.

Ouvrages cités

- AGAMBEN, Giorgio. 1991. Notes sur le geste. *Trafic* 1, 31-36.
- AGEL, Henri. 1960. *El cine y lo sagrado*. Madrid : Rialp.
- AUERBACH, Erich. 2008. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona : Acantilado.
- . 1998. *Figura*. Madrid : Trotta.
- . 1969. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.
- AYFRE, Amédée. 1962. *El cine y la fe cristiana*. Andorra : Casal i Vall.
- . 1969. *Cinéma et mystère*. Paris : Cerf.
- . 2004. *Un cinéma spiritualiste. Textes réunis par René Prédal*. Paris : Cerf.
- BAZIN, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf.
- BEDOUELLE, Guy. 1985. *Du spirituel dans le cinéma*. Paris : Cerf.
- BRESSON, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- GREEN, Eugène. 2001. *La parole baroque*. Paris : Desclée de Brouwer.
- . 2003. *Présences. Essai sur la nature du cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer.
- . 2004. *Le Présent de la parole. Précédé de Les Lieux communs*. Paris : Léo Scheer.
- . 2009. *Poétique du cinématographe. Notes*. Paris : Actes Sud.
- GRUGEAU, Gérard; Loïsele, Marie-Claude. 1999. Manoel de Oliveira, entretien. *24 Images* 95, 22-29.
- LAVIN, Mathias. 2008. *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes : PUR.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- SALVADÓ, Glòria. 2012. *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Palma de Mallorca : Lleonard Muntaner.
- SCHRADER, Paul. 1999. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid : JC Clementine.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 1988. *Renaissance et baroque*. Paris : Gérard Montfort.

Esthétique de l'hésitation et de l'incertain dans la littérature fantastique belge : *La Truie* de Thomas Owen et *Malpertuis* de Jean Ray

Bacary Sarr¹²⁷

Université Cheikh Anta Diop de Dakar
(Sénégal)

Cette étude analyse quelques possibilités esthétiques dont le texte fantastique est porteur. Elle interrogera plus particulièrement le fonctionnement de l'hésitation fantastique et de l'incertain dans deux textes phares de la littérature fantastique belge de langue française. En effet, les délimitations et les contours de l'hésitation tels que les ont opérés les théoriciens du fantastique n'épuisent pas les dimensions du phénomène de l'hésitation et ne semblent pas entièrement opérationnels dans ces deux textes. Il s'agit donc de réexaminer le phénomène de l'hésitation fantastique dans toute son ambiguïté sémantique et fonctionnelle.

Quels sont les éléments soumis à l'hésitation fantastique ? Quels sont les procédés de déstabilisation du lecteur que mobilise le texte fantastique, qui mettent le lecteur devant un dilemme quant à la saisie des codes de transmission du sens ? Quelles sont les difficultés du lecteur à déchiffrer le texte fantastique traversé par le malaise et l'incertitude sémantique ?

¹²⁷ Bacary Sarr est maître de conférences à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Ses domaines de recherche sont : la littérature comparée / littérature francophone, littérature fantastique, roman policier, interculturelité ; formation des identités, pratiques culturelles et langagières, diversité culturelle, littérature francophone (belge, suisse romande, canadienne, négro-africaine, maghrébine), la francophonie, la littérature et le cinéma et la littérature et les arts plastiques.

1. DU FANTASTIQUE ET DE L'HÉSITATION

Il convient d'éclairer la relation entre discours fantastique et hésitation fantastique. Deux notions qui sont souvent dans une relation métonymique mais qui peuvent aussi coexister dans un rapport de contiguïté figuré par un mouvement de cause à effet. Cela veut-il dire que dans un cas comme dans un autre, l'hésitation est déterminante pour qu'il y ait fantastique ? Les théoriciens ne semblent pas clairs sur le statut de ces deux notions.

*L'Introduction à la littérature fantastique*¹²⁸ de Tzvetan Todorov présente quelques définitions dont celle qui stipule que « *Le fantastique, est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* »¹²⁹.

Selon George Castex : « *Le fantastique ... se caractérise... par une intrusion brutale du mystère dans le cadre la vie réelle.* »¹³⁰. Pour Louis Vax, « *le récit fantastique... aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable* »¹³¹. Roger Caillois quant à lui affirme : « *Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne* »¹³².

On peut constater, à la lecture des analyses de Todorov, qu'il situe l'hésitation entre le lecteur et le personnage tout en reléguant au second plan le rôle, pourtant fondamentalement important, que joue le narrateur pour la mise en corrélation du lecteur et du personnage engagés dans la dynamique de l'hésitation... Autrement dit, la catégorisation des thèmes du fantastique qu'opère Todorov, et qui est lisible dans ce qu'il appelle « les thèmes du *je* et les thèmes du *tu* » (c'est moi qui souligne), n'épuise pas le fonctionnement du discours fantastique au regard de l'importance qu'y prend le jeu du narrateur ; ce dernier introduisant une complexe ambiguïté dans le jeu de l'hésitation. C'est cette ambiguïté qu'Irène Bessière souligne avec plus de netteté :

¹²⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁰ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1952, p. 8.

¹³¹ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, P. U. F (Coll. Que sais-je), 1960, p. 5.

¹³² Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

*L'ambiguïté du fantastique est celle-là même du rapport destinataire Destinateur. Le narrateur commande une certaine lecture (on s'y plie ne serait-ce qu'en suivant l'ordre numérique des pages) mais le lecteur, au long de sa lecture reconstitue contre l'ordre du réel, l'ordre du vraisemblable. L'ordre du livre et l'ordre du réel sont distincts (la fiction initiale de l'histoire rapportée le souligne) ; le thème fantastique n'est ici rien d'autre que la marque de l'investissement du premier par le second.*¹³³

Il apparaît que si la tradition fantastique nous offre un vaste répertoire de définitions, ce cadre ne nous permet pas de les répertorier toutes, la question de l'hésitation fantastique est au cœur du discours fantastique. Qu'elle soit saisie à partir de la trilogie que forment narrateur-personnage-lecteur ou à partir d'un point de vue qui dissocie cette trilogie, l'hésitation semble issue d'une dynamique narrative réglée dans le temps et dans l'espace. Par conséquent, où situer la source de l'hésitation fantastique ? Comment se transmet-elle ? Quel en est le principal moteur ?

2. QUI HÉSITE DANS LE DISCOURS FANTASTIQUE ?

Si nous considérons le principe de l'hésitation fantastique dans un système narratif régi par un narrateur, un personnage et le lecteur, une telle perspective achoppe sur plusieurs impasses : le personnage peut être soumis à une hésitation face à des événements et une situation auxquels le narrateur « représenté » participe avec une conscience claire de ce qui arrive au personnage. Dans une telle configuration, seul le personnage, et éventuellement le lecteur, n'arrive pas à se décider dans le cas où l'hésitation de ce dernier serait beaucoup plus liée à la situation du personnage qu'à celle du narrateur par rapport aux événements. En somme, dans ce premier cas, le lecteur ne peut pas faire confiance à la lucidité du narrateur et donc ne peut entrer dans la logique de perception du personnage. Cette première considération permet d'en établir une deuxième. En effet, il est des récits où le lecteur ne semble plus faire confiance au personnage (ou personnage-narrateur) lui-même, lorsque celui-ci affiche une étrange familiarité avec l'inacceptable ou l'insolite. Une telle attitude du personnage serait apparentée au délire sérieux des fous. Enfin, il existe un troisième cas d'hésitation ; celui-ci semble plus ambigu car il inscrit le narrateur comme instance de

¹³³ Irène Bessière, *Le récit fantastique la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 166-167.

distribution et d'élucidation du surgissement du fantastique et de sa neutralisation. Dans cette situation, les intentions du narrateur sont difficiles à cerner puisque le fantastique peut être ici la représentation d'une relation particulière du monde du personnage ou du narrateur, ou bien une subtile stratégie, un jeu-piège auquel se livre le narrateur pour faire participer le lecteur.

La Truie et *Malpertuis* présentent deux cas d'hésitation dont la configuration affiche une mobilité au niveau des éléments soumis à l'hésitation.

Dans *La Truie*, un remarquable dispositif est installé par le narrateur, qui est ici un « narrateur représenté ». Ce récit à la troisième personne met en scène un personnage- voyageur qui est contraint de faire une escale dans un cabaret parce qu'il est victime d'illusions optiques sur la route :

*Arthur Crowley avait déjà ralenti son allure. A chaque instant maintenant, il lui fallait freiner brusquement devant d'imaginaires obstacles. Il croyait voir tantôt l'arrière d'un camion non éclairé ou un arbre en travers de la route, ou même des choses déraisonnables en ces lieux, un corbillard, une troupe de jeunes scoots à bicyclette... Il comprit qu'il ne pouvait surmonter la lassitude nauséuse qui le gagnait.*¹³⁴

C'est dans le cabaret Coquelicot qu'Arthur Crowley sera amené à « jouer la Truie », un jeu qui donne au gagnant le « droit d'aller voir la truie » :

- Vous jouez avec nous ?
 - D'accord. Mais en quoi consiste le jeu ?
 - C'est un secret.
 - Mais encore ?
 - Le gagnant emporte le droit d'aller voir la truie ;
 - Qu'est-ce que c'est ?
- On le sait si on gagne.*¹³⁵

Tout semble montrer ici le mécanisme d'un jeu, entre le personnage, le narrateur et les clients du *Coquelicot*. Mais seul le narrateur et les clients connaissent les règles du jeu et ses dessous. De par cette posture, ils peuvent jouer de la naïveté du personnage et du lecteur, même si ce dernier sait qu'il est en situation de jeu. L'ignorance de la règle du jeu provoque toujours une forme d'angoisse, de vertige, qui est apte à prendre les acteurs « profanes » au piège des coulisses du jeu. Ainsi, Arthur Crowley déclaré gagnant est contraint d'aller visiter la truie dans

¹³⁴ Thomas Owen, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

la ferme voisine, en compagnie de la patronne. Paradoxalement, seul Crowley doit voir la truie, la patronne l'ayant abandonné seul, à l'entrée de la ferme :

Dans le fond, une porte basse. La porcherie, sans aucun doute. Il tira un loquet et poussa doucement.

*Une odeur d'étable lui sauta au visage et le faisceau de lampe, projeté dans l'ombre de ce lieu, lui révéla sur la paille blonde une masse rose pâle qu'il distingua mal tout d'abord. Mais il dut bientôt se rendre à l'évidence. Il y avait là, couchée en chien de fusil, une femme nue, sans âge, une tignasse blonde, des épaules grasses, un gros derrière mou.*¹³⁶

Arthur Crowley n'est pas dupe, ce qu'il a vu, ce n'est pas une truie, mais une femme et pourtant il est pris par un « définitif malaise » : malaise d'avoir vu une femme, ou plus précisément une femme-truie. Cette confusion est soutenue par les grognements de la femme : « *Génée dans son sommeil par la lumière crue, la femme se détendit, grogna, fit mine de se retrouver...* ». ¹³⁷Ainsi le personnage hésite sur « la nature de cet événement », sur la réalité ou non de ce qu'il a vu : « *Il éteignit la lampe et battit en retraite démoralisé. Qui était cette épave ? Que faisait-elle là ? A quelles abominables contemplations était-elle vouée ? Comment une telle chose était-elle possible ?* » ¹³⁸

S'il est bien remarquable que le personnage hésite dans ce jeu de confusion et de tromperie, le narrateur installe lui aussi une complicité qui contamine le lecteur ; cette contamination prend sa source au niveau des associations absurdes et la confusion des registres qu'utilise le narrateur pour faire jouer le paradoxe : « *La truie* » lui enlaçait les jambes de ses gros bras roses, le faisait basculer auprès d'elle, dans la litière, poussait des cris de plaisir »¹³⁹. Ces heurts que produisent les mots finissent par entraîner le lecteur dans le jeu des ambiguïtés et des confusions. Le tour est joué, et tout le monde devient acteur du jeu. Mais ce jeu a cette particularité d'enfermer les acteurs dans leur spectacle et de leur faire oublier qu'ils sont en train de jouer :

– Le spectacle de cette malheureuse créature l'obséda toute la nuit. Son imagination, traumatisée par cette vision qu'il se reprochait à présent d'avoir abrégé par lâcheté, nourrit son sommeil de cauchemars d'une tristesse

¹³⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 19.

déchirante. Le sort de cette séquestrée, traitée comme une bête, le remplissait de honte contre lui-même. ¹⁴⁰

Même le narrateur semble se perdre dans le jeu des confusions et hésite en même temps que le lecteur. Mais sa position, relativement objective par rapport au récit, laisse penser qu'il détient ici une grande partie des ficelles du jeu. De même, le statut de récit à la troisième personne devrait édifier le lecteur sur la position à adopter face aux événements. Ce qui guette le récit, c'est une distorsion au niveau de la communication entre narrateurs, personnages et lecteurs, d'autant plus que le lecteur est tenté d'opter librement pour une position détachée du système de communication. Mais rien de tel ne se passe dans le dispositif de *La Truie*. Autant le personnage est dérouté par le flottement entre la femme et la truie, autant aussi le lecteur hésite sur le discours que tient le narrateur et sur ce qui arrive au personnage. Les propos du personnage à la fin relancent l'incertitude chez le lecteur :

La truie s'était couchée sur le flanc, lui montrant son ventre mamelu. Tout allait bien. Pas d'erreur possible. Son imagination seule avait créé cette méchante histoire.

Et cependant, cependant... Mais où donc était passée la bicyclette de dame qu'il avait vue la veille contre le mur ? ¹⁴¹

On le voit, le lecteur de *La Truie* tente vainement de déjouer les pièges qui lui sont tendus grâce à la puissance de séduction du narrateur. Ce dernier étant tantôt omniscient, tantôt dans la même zone d'hésitation que le lecteur et le personnage.

Malpertuis de Jean Ray présente un cas d'hésitation plus spectaculaire, mais moins tranché quant à l'identification de l'élément qui hésite. L'histoire de cette sombre demeure, écrite par la « main tremblante » du narrateur n'est rendue possible que grâce à un cambriolage de ce dernier dans la maison des « pères blancs » ; un cambriolage qui a pour objet un ensemble de documents secrets qui ont été rédigés et consignés sous forme de mémoires par les pères, à une période qui n'est pas vraiment précise dans le récit. Ainsi, il se pose ici un problème de transcription, ou plus précisément de lecture et de médiatisation de l'information dans *Malpertuis*. Qui a écrit l'histoire de *Malpertuis* ? Est-ce le narrateur ou les différents « je » qui tiennent le discours dans les quatre mémoires ? Le narrateur-cambrioleur se situe au même niveau narratif que les autres scribes : « *En cinquième et dernier*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

lieu, je suis obligé de me mettre au rang des scribes qui ont donné à Malpertuis une place dans l'histoire des terreurs humaines. »¹⁴² Ce récit inscrit d'emblée des enjeux de l'hésitation au niveau du lecteur, du narrateur, et des personnages dans *Malpertuis*, car il présente une mobilité du « je » qui ôte tout de suite au lecteur les repères lui permettant de soutenir une crédibilité du récit. Cette mobilité est d'autant plus manifeste que le narrateur se dissimule constamment derrière les instances narratives qui assument le discours dans les quatre documents. Mais cette dissimulation est en même temps contestée, puisque le narrateur s'impose aussi comme lecteur et coordonnateur des manuscrits ; ce qui lui donne une autorité et une personnalité dans l'élucidation du mystère dans *Malpertuis* :

Je partirai bientôt.

*Avant de partir pour cette expédition qui me fait plus trembler que tous les autres de mon aventureuse existence, j'ai relu une dernière fois les pages de cette histoire maléfique et j'ai apporté d'ultimes retouches à leur coordination. Il faut en effet que tout soit bien en ordre pour le cas où...*¹⁴³

Le narrateur garde deux positions incertaines : celle de narrateur autorisé, qui rend possible le récit et celle de comparse qui mettrait en gros plan la configuration des différents manuscrits. Cette situation lui permet d'esquiver le danger qu'il y a à dire l'histoire de *Malpertuis* :

*Malpertuis ! C'est la première fois que le nom coule, d'une encre lourde, de ma plume terrifiée. Cette maison imposée comme point final de tant de destinées, par des volontés terribles entre toutes, je ressens l'image ; je recule, j'atерmoie, avant de la faire surgir au premier plan de ma mémoire*¹⁴⁴

Le narrateur possède également l'opportunité de tendre la main au lecteur, faisant de lui son substitut dans l'opération de lecture. Ainsi, cette angoisse du narrateur principal, peut se transposer sur le lecteur et l'installe dans la zone de l'hésitation. Celle-ci est circonscrite par la représentation du contenu horrible, dont les documents sont porteurs, et les conséquences que le sujet peut subir en éclairant l'énigme qui sourd dans les documents. Une telle proximité du lecteur et du narrateur occasionne une logique narrative suspecte qui emprisonne le lecteur dans une espèce de prison-liberté par rapport à l'information narrative. Pascal Durand cerne cet embarras du lecteur dans ces propos :

Productrice d'un effet de nécessité qui tend à réduire l'arbitraire (relatif) de la fiction, cette stratégie formelle contribue de plus en plus au déploiement du

¹⁴² Jean Ray, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 35

*procès énonciatif, au terme duquel s'opère la substitution à la logique rationnelle (celle du lecteur et de son représentant dans le texte) d'une logique autrement déviante, d'autant plus puissante qu'elle seule permet d'intégrer en toute cohérence les éléments fantastiques orchestrés par le récit. Logique torve et insécurisante, en ce qu'elle s'impose insidieusement au lecteur comme la seule acceptable dans un monde régi par l'énigme et le non-sens.*¹⁴⁵

Malpertuis met en œuvre un cas d'hésitation assez singulier, puisque cette dernière ne se place plus uniquement dans le cadre du narrateur, du personnage ou du lecteur. Le champ de l'hésitation s'élargit ici jusque dans les supports de l'information narrative, que constituent les documents-manuscrits rédigés par d'autres narrateurs, d'autres « je ». Cette pluralité de « je » partage avec celui du récit principal la même incertitude et la même angoisse dont l'acte de lecture porte la marque. Si *Malpertuis* figure, par la lecture-transcription de ces manuscrits, une problématique de la représentation, il installe en même temps un « protocole de lecture » pour reprendre Pascal Durand. Cette stratégie décentre l'hésitation jusqu'au niveau des « je » narratifs des quatre manuscrits. L'hésitation est d'autant plus poignante que les instances narratives des documents sont prises dans l'angoisse de dévoiler un secret dangereux à dire dans l'écrit. Cette peur de dire le terrible, le monstrueux, déborde dans l'espace narratif du « je », du narrateur-cambrioleur qui présente, coordonne et réécrit la substance des manuscrits. D'une telle tourmente scripturale, le lecteur ne sort pas indemne. L'acte de lecture étant intimement lié à l'acte de lire, il se produit ici un mouvement d'hésitation généralisée.

Malpertuis serait-il l'histoire d'une hésitation entre lire et écrire ou entre écrire et lire ? On est tenté de soutenir cette interrogation ouverte, d'autant plus que le narrateur-cambrioleur, lecteur des manuscrits, est en même temps le deuxième scripteur des manuscrits ; et qu'en plus le lecteur du récit du cambrioleur tente d'écrire à sa manière l'histoire de *Malpertuis*. Or, prendre en charge l'histoire de *Malpertuis* dans son procès énonciatif, c'est faire une effraction dans la zone du mystère minée par l'incertitude du savoir qu'on livre. Ainsi, narrateurs, personnage et lecteurs entrent dans un jeu de reflets, de miroirs qui relativisent les pôles conventionnels de l'hésitation fantastique dont

¹⁴⁵ Pascal Durand, « La raison de gigognes. Un parcours de la ruelle ténébreuse (Jean Ray) » in *Le conte* (colloque d'Albi, G. Mauzand éd.), Toulouse, C. A. L. S, 1987, p. 221.

Particulation est soutenue uniquement par les personnages et les lecteurs.

3. LE DILEMME DU LECTEUR DE *MALPERTUIS* ET DE *LA TRUIE*

Si l'hésitation et l'incertitude constituent des mobiles privilégiés du fantastique, ces deux phénomènes peuvent-ils se produire sans une mise en orbite de la position du lecteur ? Autrement dit, le fantastique se produit-il sans une mise en scène réglée et orientée vers le lecteur ? Une telle interrogation met en avant la prise en charge de la valeur de l'effet recherché dans l'élaboration du discours et de l'univers fantastiques. Le point de vue d'Edgar Poe prend dans ce sens toute sa pertinence :

Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. Parmi les innombrables effets ou impressions que le cœur, l'intelligence, ou plus généralement, l'âme est susceptible de recevoir, quel est l'unique EFFET que je dois choisir dans le cas présent ?

*Ayant donc fait choix d'un sujet de roman et ensuite d'un vigoureux effet à produire, je cherche s'il vaut mieux le mettre en lumière par les incidents ou par le ton, ou par des incidents vulgaires et un ton particulier... Et puis autour de moi, ou plutôt en moi-même les combinaisons d'événements et de ton qui peuvent être les plus propres à créer l'effet en question.*¹⁴⁶

L'effet dont il s'agit pour le corpus choisi dans cette étude, est un effet partagé et ou transmis par le personnage au lecteur, ou bien par le texte-lui-même au lecteur grâce à la position stratégique du narrateur vis-à-vis de ces deux instances. Cela signifie que du texte se dégage un effet d'angoisse et d'incertitude qui vise à subjuguier le lecteur. Il se produit à ce moment-là une rencontre entre une stratégie de crédibilisation insidieuse du texte et un sentiment d'attente mêlé d'angoisse du lecteur. C'est ce problème que Pascal Durand exprime en ces termes :

Par ailleurs, l'effet d'angoisse propre au genre ne me paraît pas exclusivement suscité par la nature des contenus. Aucune évocation d'un monstre ou d'une situation horrible, fut-elle des plus précises, n'y suffira si elle n'est pas souterrainement réglée – crédibilisée – par une stratégie d'écriture, relevant d'une organisation formelle du contenu, écriture – piège par laquelle le malaise arrive au lecteur, sans qu'il soit toujours possible d'en cerner l'origine ou la cause

¹⁴⁶ Edgar Allan Poe, « La genèse d'un poème » in Edgar Allan Poe (Contes-Essais-Poèmes), Paris, Laffont (Coll. Bouquins), 1989, p. 1008.

(incertitude dont jouent à l'extrême certains textes modernes, comme ceux de Borgès ¹⁴⁷

Dans *Malpertuis*, les interventions du « narrateur supérieur » (le cambrioleur), le long du récit, témoignent d'une gestion maîtrisée de la narration, de l'information. Plus fondamentalement, ces interventions sont une volonté de communication avec le lecteur. Le narrateur tient le lecteur de très près pour lui tendre le piège de la participation affective : « *Il me faut retourner en arrière pour que l'on puisse comprendre. Il n'y a jamais à Malpertuis, de visiteurs autres que j'ai nommés, à l'exception toutefois d'une écriture tellement falote que la plupart des habitants continueront toujours d'ignorer.* »¹⁴⁸ La stratégie du narrateur consiste à mettre en branle l'effet de terreur, à faire partager son angoisse au lecteur et à l'amener à adopter son point de vue :

Malpertuis ! C'est la première fois que le nom coule, d'une encre lourde, de ma plume terrifiée. Cette maison imposée comme point final de tant de destinées humaines, par des volontés terribles entre tout, j'en repousse encore l'image ; je recule ; j'atermoie ; avant de la faire surgir au premier plan de ma mémoire.
¹⁴⁹

Dans *La Truie*, le lecteur est victime de la mise en scène d'une illusion, d'une confusion monstrueuse. L'énoncé est d'autant plus déroutant que les acteurs participent de manière concertée à créer cette confusion entre la femme et la truie :

La truie lui lançait les jambes de ces gros bras roses, le faisait basculer auprès d'elle, dans les litières, poussait des cris de plaisir, auxquels se mêlaient les rires des compagnons de beuverie, surgis à son insu et se gaussant de lui méchamment, leur têtes hilares et grossières se pressant dans l'embrasure de la porte. ¹⁵⁰

Peut-on trouver une logique explicative à cette confusion ? Est-il possible qu'une femme soit confondue avec une truie, même dans une porcherie ? Le jeu est lancé : soit le lecteur accepte avec le personnage, la confusion des sens, soit il prend le goût du jeu de la confusion délibérée que le narrateur installe dans le récit. Même si le lecteur est conscient de l'absurdité de la présence de la femme (femme-truie) dans l'étable, la dynamique de séduction que le narrateur mobilise vers lui ne laisse aucune chance à sa lucidité. Par conséquent, le lecteur de *Malpertuis* et

¹⁴⁷ Pascal Durand, article déjà cité, p. 221.

¹⁴⁸ Jean Ray, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁰ Thomas Owen, *op. cit.*, p. 19.

de *La truie*, cède à une sorte de jouissance dans le leurre et l'ambiguïté où le mène le narrateur. Nonobstant l'alternative que *La truie* propose au lecteur, ce dernier reste irréfutablement pris dans les mailles d'une esthétique délibérément déroutante. Par contre, le comble de l'horreur, de la violence, mais surtout l'emprise du langage par la force de la description, la hauteur du ton installent l'effet de terreur chez le lecteur de *Malpertuis* : « *Tu partiras... Hélas ! Tu quitteras Malpertuis, mais Malpertuis te suivra dans la vie [...]* »¹⁵¹

Mais ce dilemme du lecteur, prend-il sa source dans le discours critique du lecteur, ou bien est-il inhérent à la pratique du discours fantastique ?

4. DÉCHIFFRER LE MALAISE ET DANS LE MALAISE

L'opération de lecture du discours fantastique est soumise à deux blocages épistémologiques. D'une part, le discours fantastique est la mise en scène d'un sujet ou personnage confronté à l'inconnu et qui se débat dans la spirale d'une contradiction incertaine. En ce sens, ce personnage est textuellement brouillé. D'autre part, lire le texte de cette mise en scène, c'est également se représenter à travers son regard, le drame d'une pensée logiquement flottante, comme le dit Charles Grivel :

Pour cette considération fort générale, il faut conclure donc que le fantastique suppose ce renvoi spectaculaire d'un récit dans l'œil. Il faut avoir vu ; pas tout et pas assez et cependant en suffisance...

*... Tout écran, en ce sens manifeste une feinte : il montre ce qui est déjà projeté, composé de ce qui s'oppose à lui sous forme de « réel » ; il constitue le spectacle à distance de sa source et la lui retourne ; ce retour « à la source » constitue la perception en anxiété : je vois là-dessus signifiant déjà presque nécessairement que je ne le savais pas. C'est donc l'écran qui constitue ce que j'y projette en inconnu.*¹⁵²

Or, s'il est certain que les textes ici étudiés mettent en œuvre une stratégie d'écriture apte à subjuguier le lecteur, l'opération de déchiffrement semble, dans une large mesure, tributaire de cet effet préalable entre texte et lecteurs ; en d'autres termes, l'effet de contamination que subit le lecteur projette une ombre dans son regard

¹⁵¹ Jean Ray, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵² Charles Grivel, « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » in *Cahiers de l'hermétisme* (colloque de Cerisy : La littérature fantastique), Paris, Albin Michel, 1991, p. 175.

critique. Ainsi, même si l'acte de déchiffrement requiert fondamentalement une distance vis-à-vis de l'objet considéré, la particularité du texte fantastique instaure un code de transmission du sens qui prend en charge le malaise du texte, celui du lecteur, mais aussi la lucidité de ce dernier. De ce fait, le malaise qui tisse le texte envahit la sphère du lecteur par un jeu de miroirs, et lui en fait porter logiquement le reflet de ce malaise. Tel est le cas dans *Malpertuis* où le lecteur est irréversiblement verrouillé dans l'espace et le climat improbable de la sombre demeure de sorte que tout le travail esthétique du narrateur concourt à produire cet effet fantastique dû à la présence du malaise dans l'univers cognitif du lecteur et dans son entreprise logico-sémantique :

*Sa façade est un masque grave où l'on cherche en vain quelque sérénité. C'est un visage tordu de fièvre, d'angoisse et de colère, qui ne parvient pas à cacher ce qu'il y a d'abominable derrière lui. Les hommes qui s'endorment dans ses immenses chambres s'offrent au cauchemar, ceux qui y passent leurs jours doivent s'habituer à la compagnie d'ombres atroces de suppliciés, d'écorchés vivants, d'emmurés, que sais-je encore ?*¹⁵³

Dans *La truie*, le malaise qui prend le personnage et dont il ne peut se débarrasser, provoque par la même occasion, chez le lecteur, le doute quant à la saisie des contours de cette réalité confuse :

*Il sortit à reculons, fasciné par cette bête dont la vue l'emplissait d'une indicible confusion. Il mesura l'étonnante duplicité du visage des choses, selon qu'il fait nuit ou que le soleil brille. Il aurait voulu trouver là des raisons d'apaiser son esprit, mais il ne se sentait qu'à moitié soulagé.*¹⁵⁴

En somme, si le texte fantastique élabore les conditions de sa lecture par le fait qu'il prend en charge un espace qui s'offre au regard critique, cette fonction échoue à débusquer l'énigme que pose l'univers fantastique. Mais opérer une rencontre entre texte fantastique et lecteurs, c'est aussi poser l'un comme repoussoir de l'autre. De ce point de vue, les textes analysés dans cette étude révèlent, de par leur forme et leur fonctionnement, des dimensions du fantastique qui assouplissent et élargissent en même temps les contours tracés par la tradition fantastique.

CONCLUSION

¹⁵³ Jean Ray, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁴ Thomas Owen, *op. cit.*, p. 20-21.

Dans cette étude, nous avons tenté de montrer les différentes entités qui sont soumises à l'hésitation fantastique dans le cadre d'un système narratif. L'analyse a montré que, autant la position du lecteur dépend de la relation qu'il entretient avec le personnage, autant la stratégie du narrateur participe à enfoncer le lecteur dans le piège de la contamination. Ainsi l'hésitation met le lecteur dans une position incertaine et lui ôte toute possibilité de décider de l'attitude à adopter face aux événements ainsi que le montre le dilemme du lecteur de *Malpertuis* et de *La truie*. Mais cette ambiguïté dans laquelle nage le lecteur est également due au fait que le texte fantastique est fondamentalement tissé par le malaise qui se transpose au niveau de l'activité critique du lecteur. Ce dernier se trouvant dans l'impossibilité d'exercer son activité critique grâce à la puissance de séduction qui se dégage du texte. Si le fantastique de Thomas Owen met en scène un dispositif narratif, destiné à prendre le lecteur au piège et l'installe dans une même zone d'hésitation que le personnage, le narrateur lui-même y joue un rôle de premier plan. Ce qui contraste avec le mécanisme utilisé par Jean Ray. Celui-ci installe la genèse de l'hésitation, de l'incertitude au niveau du contenu des documents. Ces derniers étant le point de relai entre leurs différents narrateurs et le narrateur principal de *Malpertuis*, c'est-à-dire, le cambrioleur de la maison des pères blancs. Par conséquent, le phénomène de l'hésitation embrasse un champ plus large que celui établi par Todorov : « *Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité* ». ¹⁵⁵

¹⁵⁵ Tzvetan Todorov, op. cit. p. 46.

Ouvrages cités

- BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse.
- CAILLOIS, Roger. 1956. *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1952. *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti.
- DURAND, Pascal. 1987. « La raison de gigognes. Un parcours de la ruelle ténébreuse (Jean Ray) » in *Le conte* (colloque d'Albi (G. Mauzand, éd.)). Toulouse : C.A.L.S. 218-231.
- GRIVEL, Charles. 1991. « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » in *Cahiers de l'hermétisme* (colloque de Cérisy : La littérature fantastique). Paris : Albin Michel. 170-185.
- POE, Edgar Allan. 1989. « La genèse d'un poème » in Edgar Allan Poe *Contes-Essais-Poèmes*. Paris : Laffont (Coll. Bouquins).
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- VAX, Louis. 1960. *L'art et la littérature fantastique*. Paris : P.U.F.

Pour une lecture fantastique de l'affaire Dutroux : « Le grand méchant Marc » de Nicolas Ancion »

Fanny Mahy¹⁵⁶
Universidade do Porto (Portugal)

Allumer une bougie, c'est aussi créer une
ombre : cette ombre, le fantastique
l'explore.¹⁵⁷

RÉSUMÉ

Cet article milite en faveur d'une possibilité de lecture double – cocasse et fantastique – d'une nouvelle francophone belge portant sur l'affaire Dutroux. D'après nous, les enjeux d'un déploiement du fantastique sont ici capitaux dès lors qu'ils ont trait à la modification et à l'enrichissement de notre perception de la figure du criminel. Notre réflexion s'organisera à partir des caractéristiques essentielles des esthétiques du merveilleux et plus encore du fantastique, et selon des modalités partiellement comparatives avec le traitement médiatique de Dutroux tel que mis au jour par Marc Lits. Outre les répercussions sur notre perception du plus célèbre des psychopathes belges, notre analyse de la nouvelle « Le grand méchant Marc » de Nicolas Ancion intègre des

¹⁵⁶ Fanny Mahy est Lectrice Français Langue Étrangère à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto. Elle y enseigne la langue et la culture française, ainsi que leur didactique. Dans le cadre d'une cotutelle France-Canada, elle a soutenu en 2013 une thèse portant sur l'écriture du fait divers criminel dans la littérature contemporaine d'expression française. Membre du GRELCEF (Groupe de Recherches en Littératures et Cultures de l'Espace francophone). Auteur d'articles en littératures française, francophone et jeunesse.

¹⁵⁷ Roger Bozetto et Arnaud Huftier, *Les Frontières du fantastique, Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 8, cité dans Minne, Samuel, 2005.

conclusions quant à la valeur littéraire du texte ainsi doublement apprécié et se veut, enfin, l'occasion d'appréhender un fantastique quelque peu déplacé et renouvelé dans ses présupposés.

INTRODUCTION

« [...] sur le poste de télé qui ne captait plus qu'une seule chaîne publique, les débats de la commission d'enquête parlementaire, chargée de mettre en lumière les coins sombres de ce que l'on appelait désormais "L'affaire Dutroux". » (Ancion, 2014 : 15¹⁵⁸) Les coins sombres et les ombres, dans les années 1995-1996, d'une « Belgique pétrifiée, des fillettes enlevées, violées, affamées, enterrées. » (11) Voici donc les faits résumés d'un trait. Dans un article paru en 2008, Marc Lits, spécialiste du récit médiatique, écrira que

[...] le passage vers la fictionnalisation semble encore difficile, tant le choc émotionnel reste fort. Les tentatives de films ont été des échecs commerciaux, des adaptations télévisées ont été tournées en Flandre, avec un succès mitigé. Mais le temps changera sans doute la donne. (70)

La même année, naissait chez Denoël un petit livre intitulé *Vous vous appelez Michelle Martin*, dans lequel l'auteur, Nicole Malinconi, retranscrivait le fruit de ses entretiens avec l'ex-femme et complice de Dutroux. Une entreprise de captation du dire qui limita bien sûr considérablement le procédé, effectivement périlleux, de fictionnalisation.

Plus tard, en 2014, paraissait dans la collection « Espace Nord » un recueil de nouvelles écrites par le prolifique auteur belge Nicolas Ancion, dont le titre, *Les ours n'ont pas de problème de parking*, ne laissait guère deviner un quelconque lien possible avec l'affaire Dutroux. C'est à l'occasion d'une visite de l'écrivain à la Faculté des Lettres de L'Université de Porto, en 2015, que l'ouvrage fut donné en lecture aux classes d'étudiants en Français Langue Étrangère (FLE). Une surprise : découvrir la première nouvelle intitulée « Le grand méchant Marc ». Celle-ci retrace les déboires d'un narrateur dont la vie bascule à cause d'une très malchanceuse homonymie ; il s'appelle Marc Dutroux. Dans le cadre de nos recherches à propos de l'écriture des affaires criminelles en littérature (Mahy, 2013), cette première nouvelle ne pouvait que capter notre plus vive attention. D'autant plus que...

¹⁵⁸ Les références à l'ouvrage *Les ours n'ont pas de problème de parking* ne comporteront plus que la page notée entre parenthèses.

Nous avons eu très vite l'intuition d'une double lecture possible qui viendrait accroître la valeur littéraire du texte, dans des modalités plus spécifiquement fantastiques, en donnant à lire une représentation inattendue, voire cocasse, de la figure criminelle. Nous estimons, en effet, qu'il est possible de lire ce texte, non seulement comme une méprise absurde, mais aussi comme celle d'un seul et unique Dutroux qui, tapi dans l'ombre des lignes, s'inventerait un double pour s'échapper de lui-même. Autrement dit, une fuite de soi au moyen du dédoublement de soi. Le texte, à partir d'un fait divers criminel réel encore très lourd, revêtirait alors deux couches fictionnelles ludiques, dynamiques et légères, ce qui le rend inédit au regard de la majorité des pratiques dans ce domaine.

Pour mettre à l'épreuve la pertinence de notre double lecture – cocasse et fantastique – laquelle ne va pas nécessairement de soi, nous avons choisi de travailler à une analyse au plus près du texte. Elle se nourrira d'abord de grands principes du merveilleux, puis plus encore du fantastique, pour enfin développer l'aspect social qu'implique la transfiguration de la figure criminelle dans et par la littérature. Pour ce faire, des modalités partiellement comparatives seront mises en œuvre entre traitement littéraire d'une part, traitement médiatique de l'autre avec appui, pour ce dernier, sur l'article de Marc Lits intitulé « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre ».

1. QUI A PEUR DU « GRAND MÉCHANT MARC » ?

La nouvelle « Le grand méchant Marc » s'emploie à nouer des liens entre l'univers criminel dépeint et les éléments de fantaisie du conte merveilleux. D'emblée, le titre favorise une lecture de ces éléments extraordinaires en nous renvoyant au fameux grand méchant loup des contes les plus populaires. Le grand méchant loup qui souffle sur les maisons des trois petits cochons pour en faire des saucissons, le grand méchant loup qui aborde le petit chaperon rouge dans la forêt avec l'intention de la dévorer. L'étroitesse du rapport entre contes et univers criminel s'établit par la figure centrale commune, celle du criminel, de la bête, du monstre. Marc Lits constate ainsi la fusion de ces entités maléfiques, rencontrées aussi bien dans les faits divers criminels que dans les contes¹⁵⁹ : « Le monstre, c'est l'individu que je peux côtoyer

¹⁵⁹ Ce lien entre contes et faits divers criminels est au cœur du petit livre intitulé *Cœurs brisés* de l'écrivain italienne contemporaine Rosetta Loy.

dans ma rue, sans m'inquiéter de sa présence jusqu'au moment où il m'agresse. C'est exactement le propos de la morale du Petit chaperon rouge de Perrault. » (2008 : 69)

Les contes merveilleux ont aussi pour caractéristique de mettre en scène le travestissement et la dissimulation. Dans « Les trois petits cochons », le loup se cache pour observer et planifier, puis il se déguise en pauvre brebis pour tromper le cochon à la maison de bois, et en marchand porte à porte pour illusionner le cochon à la maison de briques. De même, le loup du petit chaperon rouge feint d'être le chaperon rouge pour être reçu chez la grand-mère puis d'être la grand-mère pour attirer le chaperon rouge dans le lit. Il s'agit donc de ruser pour manger (figure du bourreau) ou d'être mangé (figure de victime). Or, Denis Saint-Amand, auteur de la préface du recueil de nouvelles de Nicolas Ancion, remarque, en partant de la seule lecture cocasse d'un Dutroux inconnu ravagé par les conséquences de son homonymie, que le déguisement tient une place importante dans ce texte d'ouverture et que ce motif « trouve à se prolonger au cœur du recueil par une série d'éléments qu'il est possible de relier aux thématiques du jeu, du faux, du simulacre. » (2014 : 196-197).

Un motif du travestissement que notre double-lecture envisagée pour appréhender cette première nouvelle du recueil, viendra pousser plus en avant, jusqu'à enchâssements. En effet, à partir de cette vision d'une seconde couche fictionnelle du texte, le narrateur serait le vrai Dutroux usurpant les souvenirs d'un faux Dutroux normalisé qu'il s'invente. Ce Dutroux fictif, produit de l'imagination du seul Dutroux criminel, représente alors son antithèse : Dutroux extraordinaire *versus* Dutroux ordinaire, Dutroux violeur et assassin de petites filles *versus* Dutroux qui s'occupe des siennes, Dutroux vivant de trafics non déclarés *versus* Dutroux enseignant, Dutroux vivant à Marcinelle *versus* Dutroux vivant à Wépion, Dutroux-bourreau dont la femme est solidaire *versus* Dutroux-victime dont la femme part avec les enfants. Ce Dutroux caractérisé, dans la solitude de sa condition criminelle, procéderait ainsi à un dédoublement de personnalité qu'il investirait de ses fictions durant le temps où il s'ennuie en prison, suivi du moment de son évasion. C'est ce travestissement à double face, réelle et fictive, qui serait donné à lire dans les modalités farcesques et carnavalesques d'un conte criminel où le grand méchant Marc, à pas de loup, se joue allégrement de nous...

Outre le déguisement consommé de Dutroux en Dutroux bis (nous nommerons ainsi la version normalisée qu'il s'est créé), il convient de prêter attention aux déguisements de Dutroux bis, dès lors qu'ils créent un second niveau de profondeur enchâssé dans le premier. Ainsi, Dutroux bis confie :

J'aimais bien les vacances, les congés et les week-ends, *comme tout le monde* [je souligne, processus de normalisation manifeste]. J'aimais aussi le carnaval parce que je me déguisais en gendarme avec une grosse moustache rousse et un faux pistolet automatique et que ça faisait rire tout le monde. Même le directeur de l'école me félicitait. – Monsieur Dutroux, me disait-il chaque année, je me suis fait avoir ! J'ai cru que vous veniez pour les cours de sécurité routière. – Je m'appelle Afeu, Monsieur le directeur, je suis le gendarme Afeu. – Ha ! Ha ! Dutroux ! Toujours le mot pour rire. (10).

Ce second niveau de travestissement est d'autant plus remarquable qu'il joue avec le premier. On peut ainsi mettre en parallèle le passage susmentionné avec la scène d'arrestation située à la fin de la nouvelle. Dutroux, cerné par les forces de l'ordre, se met à penser : « tout marchait comme dans un sketch du gendarme Afeu ». (19) Tout, sauf que dans sa position de Dutroux, et non plus de Dutroux bis, il n'est plus celui qui mange mais celui qui est mangé, il n'est plus celui qui appréhende les méchants mais bien le grand méchant lui-même : « - Je m'appelle Marc Dutroux, je leur ai dit. » (19) « Ça les a fait rire. » (19)

Et nous avec, parce que dans cette mise en parallèle des affirmations identitaires « je m'appelle Afeu » et « je m'appelle Marc Dutroux », on savoure le jeu des passages entre les différents niveaux de fictionnalité qui s'imbriquent les uns dans les autres. À partir de l'extrait « Je n'avais pas encore trouvé la porte de sortie. Elle s'est présentée toute seule, comme ça. J'étais dans la cuisine, je déballais des petits pains du *Carrefour*, quand j'ai entendu la nouvelle à la radio. *Dutroux s'est évadé.* » (17), Dutroux est véritablement en danger et n'a plus la possibilité de se raconter un double normalisé mais l'urgente nécessité de se rassembler avec lui-même. La première phrase de la page 18, qui fait suite à l'annonce de l'évasion, « Moi, j'ai dessoulé d'un coup. » marque donc l'entrée d'un narrateur extradiégétique (Dutroux extradiégétique qui se narre en Dutroux bis intradiégétique) désormais, et bien malgré lui, personnage agissant dans une histoire qu'il s'était contenté jusque-là de raconter à son gré. La porte de sortie n'est donc pas seulement à appréhender comme celle du Dutroux qui cherche à s'échapper de lui-même, mais aussi comme celle d'un texte labyrinthique

dont les niveaux se croisent, s'entrecroisent, se chevauchent, pour finir, fatalement, par trouver une issue.

Cette métalepse narrative engendre des effets humoristiques, d'autant que Dutroux, une fois démasqué, investit malgré tout, comme par dérision, non plus sa fiction du Dutroux bis mais les fictions-mêmes du Dutroux bis. Il doit se préparer à la riposte et agir vite : « j'ai ouvert la garde-robe, j'ai saisi le flingue du gendarme Afeu » (18). L'arme de crime appréhendée comme le jouet d'un sketch démontre que la réalité de Dutroux est si imprégnée par ses imaginaires que les fictions prennent le dessus et ne lui apparaissent plus que comme la seule réalité possible. Le texte est ainsi truffé de passages jouant des différents niveaux de travestissement et l'on pourrait encore mentionner en exemple l'épisode dans lequel Dutroux bis raconte une histoire à ses petites lorsqu'elles rentrent de l'école : « C'est ça qui marchait le mieux avec les petites : les imitations de lapin. [...] Monsieur Lapin qui tombe en panne avec sa carotte-mobile devant un refuge pour chasseurs ». (13) La dialectique propre au conte entre manger et être mangé irrigue donc bien, on le voit, les différentes strates du texte, et ce jeu rend possible, à notre avis, l'exercice de la fonction cathartique traditionnellement attribuée au conte. S'amuser de ce qui provoque la peur jusqu'à même, peut-être, se laisser aller à fredonner la ritournelle de circonstance : Qui a peur du grand méchant Marc ? C'est pas nous, c'est pas nous... Qui a peur du grand méchant Marc ?

2. DUTROUX CONTRE DUTROUX

Si la nouvelle « Le grand méchant Marc » entretient des liens certains avec l'univers du conte, c'est en plus étroite collaboration encore qu'elle en noue avec l'esthétique du fantastique. En effet, le texte instille ostensiblement le doute et la confusion par la mobilisation de la figure du double, dès lors à double foyer de lecture, cocasse d'une part, fantastique de l'autre. La première lecture, celle d'une méprise entre le Dutroux criminel et un Dutroux ordinaire et innocent, est incontestable, et repose, notons-le, sur un véritable fait divers dont on peut connaître le détail en explorant le lien vers l'article de presse de Caroline Gourdin, inséré dans les contributions citées à la fin de cet article (2001). La seconde lecture, celle d'un seul Dutroux qui se morcelle en deux en laissant libre cours aux dérives de son imagination, même si elle nous est apparue patente, demande en revanche à être vérifiée et établie, et c'est

bien là l'enjeu de notre contribution. D'une part, pour avoir eu l'opportunité de soumettre notre interprétation à l'auteur de la nouvelle, nous savons que celle-ci a été écrite avec pour seul horizon la version cocasse, somme toute assez littérale. Nicolas Ancion a dit n'avoir pas songé à cette possibilité d'une seconde lecture, plus littéraire, qu'il n'invalide cependant pas. D'autre part, sur quatre étudiants ayant choisi de résumer cette nouvelle du recueil dans le cadre de l'évaluation de leur compréhension écrite, un seul (qui représente tout de même une proportion d'un quart) a tendu vers cette lecture d'un Dutroux qui « ne s'identifie pas avec lui-même¹⁶⁰».

Pour rallier la nouvelle au fantastique, il s'avère indispensable de définir le terme en question. Dans son compte-rendu critique de l'ouvrage *Le Fantastique*, Noëlle Benhamou offre à lire l'essentiel lorsqu'elle écrit que

M. Viegnes rappelle que le doute est la notion communément reconnue et acceptée par la critique en matière de fantastique. Il explique la distinction opérée par J. Fabre entre un fantastique « obtus », qui laisse une grande liberté à l'interprétation, et un fantastique « obvie », davantage proche de l'étrange puisque le phénomène est expliqué. Si le non-savoir effraie, la dernière explication est alors la folie du héros des œuvres fantastiques. Comme l'a bien montré Gwenhaël Ponnau, ce thème est au cœur même du fantastique (2006).

Outre le doute qui naît quant à ces deux Dutroux qui pourraient n'en être qu'un dans la perspective de la folie d'un personnage psychopathe, le fantastique dans cette nouvelle provient aussi du fait qu'il « repose avant tout sur un "art du visible"» (2006). Mentionnant les travaux de Philippe Hamon, Noëlle Benhamou constate que « le décor, les portraits et la description d'objets font sens et sont sans doute davantage porteurs de signes que dans le texte réaliste (2006) ». Or, ce faire-sens est à l'œuvre dans la nouvelle, et l'on pourra mentionner à titre d'exemple le motif du miroir, fantastique s'il en est, qui intervient au moment même où Dutroux a entendu l'alerte à la radio, « Dutroux s'est évadé » (17). À cet instant, où le subterfuge psychotique du double n'est plus possible, Dutroux doit se rassembler et se regarder tout entier : « pendant que je nouais mes chaussures de l'armée, je me suis vu dans le miroir ». (18) L'objet-reflet prend dans ce contexte une valeur hautement identitaire. De même, on peut lire jusque dans le décor son trouble de la fantaisie qui le pousse à s'inventer un double

¹⁶⁰ L'extrait de la copie se trouve en annexe de cet article.

« normalisé » : « Il y avait un petit bois *comme tous les petits bois* (je souligne). J'ai foncé droit dessus. » (19).

Bien d'autres éléments circonstanciels plaident en faveur de la possibilité d'une lecture fantastique, parmi lesquels le fait, déjà, que ce soit le propre de la stratégie littéraire de montrer doublement (Denis Mellier, mentionné par Bénédicte Letellier). Or, le fantastique est une esthétique littéraire. Ensuite, la représentation de l'autre comme double est une thématique fantastique que l'on retrouve dans bon nombre des classiques du genre. Nathalie Prince déclare aussi que le fantastique privilégie la nouvelle pour sa « poétique d'immédiateté » et qu'il donne de l'importance au personnage et à son expérience singulière, personnelle (à la différence du collectif chez le merveilleux). Le narrateur à la première personne permet les incertitudes et les questionnements, si bien que le « je » peut devenir le phénomène fantastique, dans une dialectique hospes-hostis où les doubles peuvent être victimes l'un de l'autre (mentionné dans Chelebourg, Christian, 2008).

Cette dialectique entre les deux Dutroux est d'autant plus probante qu'il s'agit, rappelons-le, d'un personnage issu de la matière d'un réel qu'il a investi de ses déséquilibres psychologiques. Ce pédophile tueur d'enfants est un psychopathe dont le personnage incarné dans la nouvelle déclare « je suis pas fou » (9), ce qui invite à en douter. De plus, ce personnage est alcoolique, ce qui explique qu'il s'invente des épisodes d'une vie normalisée, comme aller voir le directeur d'école pour intercéder en faveur de son enfant. De nombreuses indications textuelles confirment des états de dépendance : « en buvant du gin dès neuf heures » « me faire virer pour ébriété sur le lieu de travail », « de quoi replonger dans le gin » (15), « alcoolique » (16), « l'alcool dans le sang » et « bouteille de gin à la main » (17). L'incapacité à affronter la réalité en la noyant verre après verre débouche sur un flou temporel qui brouille les repères : « Je n'ai aucune idée du temps qui s'est écoulé comme ça. Des mois ? Des années ? » (16)

Nous avons par ailleurs repéré des indices donnant à penser que le Dutroux narrateur est le même Dutroux qui est montré à la télévision, dans des diffusions, en décalé et non en temps réel, ainsi, le narrateur Dutroux est « mal rasé » (9) et le Dutroux qu'il voit à la télé a une « barbe mal soignée » (12), de même, celui de la fin de la nouvelle, une fois la métalepse amorcée, a « trois mois de barbe sauvage » (18). Sans compter que quand il voit Dutroux à la télé, le narrateur décrit la scène

avec force de comparaison unifiante entre cet autre et lui-même : « Il est entré dans la camionnette avec ses menottes et son pull bleu comme la nuit la plus sombre. Ce même pull que j'ai là, sur moi. Le même air abruti et désespéré. » (12) Enfin, le Dutroux qui se prépare à affronter les forces de l'ordre à la fin de la nouvelle porte lui aussi « un vieux pull sombre » (18), ce qui n'est pas sans semer quelques doutes supplémentaires...

Y compris chez le personnage lui-même :

Tout ce que j'ai gardé en tête, c'est son regard noir et sa barbe pas soignée. Son air *perdu* [je souligne] et mon nom que la foule crachait. – Le pire, c'est qu'il te ressemble un peu, m'a dit Yvonne en tapotant son oreiller. – Je sais, j'ai répondu, heureusement que je suis plus propre que lui. *Je pourrais avoir des doutes, moi aussi.* » [je souligne] (12).

Ces doutes qui s'insinuent chez le narrateur sont telles des petites trouées au travers de couches identitaires confuses, qui peuvent aussi se donner à lire dans la syntaxe, par exemple quand Yvonne et les petites ont quitté la maison : « Yvonne n'avait pas eu la patience. Les petites n'ont même pas eu le choix. À l'heure qu'il est, elles croient peut-être que je suis vraiment le grand méchant Marc Dutroux. Je n'en sais rien, je n'ai jamais pu les revoir. » (15) Dans une première lecture de type absurde, le « je n'en sais rien » porte sur les croyances des deux petites filles mais dans une lecture de type fantastique, il est permis de soulever l'ambiguïté et d'entrevoir la possibilité de ce qu'il porte sur la croyance du narrateur quant à son identité, avérée ou non, de grand méchant Marc Dutroux. D'autant plus qu'il a déjà mentionné ses doutes auparavant dans le texte.

Enfin, le jeu de connivence avec le lecteur, « La suite, vous commencez à la deviner, je suppose. » (10) « La suite, vous la connaissez déjà, vous l'avez vue à la télévision, vous l'avez lue dans les journaux. » (18) laisse songer que si toute l'histoire est déjà connue, c'est qu'il s'agit bien de celle de Marc Dutroux puisque personne aujourd'hui n'ignore le plus grand criminel de la Belgique. Par contre, il va sans dire que le fait divers réel ayant inspiré l'histoire de la méprise homonymique est nettement moins populaire dans les annales. Pour finir, le narrateur du Dutroux final, c'est-à-dire celui qui se rassemble en un seul pour assurer sa défense et sa fuite, semble comme laisser échapper un aveu lorsqu'il confie, empêtré dans sa logique du travestissement : « J'ai roulé pas trop longtemps, juste ce qu'il fallait pour avoir l'air crédible. » (18-19)

Au terme de cette exploration de l'esthétique fantastique de cette nouvelle, nous demeurons convaincu de la possibilité d'un double foyer de lecture, cocasse, absurde, mais aussi fantastique. En outre, les deux peuvent parfois se conjuguer dans une même lecture, se donnant alors à appréhender comme unicité. Ce mélange consommé de cocasse et de fantastique crée dès lors une poétique du fantastique cocasse, à l'œuvre dès le premier paragraphe. En effet, au lieu de la nuit noire et des corbeaux qui peuplent bien souvent l'univers fantastique, ici, le narrateur peut regarder « le ciel gris et les pigeons qui roucoulent » (9). L'aspect cocasse de ce fantastique repose certes sur l'opposition des couleurs et des espèces d'oiseau mais aussi, nous le croyons, sur un espace céleste contrastant vivement avec l'enfermement carcéral et l'« univers souterrain » (Lits, 2008 : 67) dans lequel évoluent, encore aujourd'hui, les ombres de l'affaire Dutroux...

3. QUI ES-TU, MARC DUTROUX ?

S'il est à ce stade, permis de valider la possibilité d'une lecture fantastique de la nouvelle « Le grand méchant Marc », demeure toutefois la nécessité de s'interroger sur la fonction et les effets de ce prisme littéraire particulier. Dans la postface du recueil *Les ours n'ont pas de problème de parking*, Denis Saint-Amand remarque que la lecture des nouvelles de Nicolas Ancion revêt souvent deux dimensions, l'innocence avec des personnages « acteurs d'une réalité fantastique » mais aussi l'inscription sociale. Le critique ajoute que

si Ancion traite de la complexité des rapports humains et de la perversité qui peut les définir, il le fait toujours avec douceur, sans commisération et avec une ironie paradoxalement aussi tendre que bienveillante, qui dynamise le propos et confère à des sujets délicats une certaine légèreté. (195)

Lire l'histoire de Marc Dutroux dans une perspective fantastique apporte effectivement détachement, humour, ludisme et fantaisie sans jamais, pour autant, injurier l'horreur du passé. Ce fantastique aurait même, selon nous, une fonction sociale qui se fonderait sur une exploration ouverte au présent de l'intériorité du criminel. Autrement dit, ce traitement littéraire viendrait s'inscrire en opposition à la traditionnelle étiquette médiatique du monstre, laquelle fige et enferme l'individu dans une prison identitaire redoublant l'espace carcéral dans lequel il évolue. Pourquoi Dutroux, engagé dans un processus psychotique, dans la mise en écriture d'Ancion, en viendrait-il à se

dédoubler ? Notre hypothèse est que, sous la plume de l'auteur, il ne parvient pas à coïncider avec ses crimes, qu'il ne s'y reconnaît pas. Il ne peut ni les regarder ni en endosser la responsabilité alors il s'en étonne : « C'est incroyable comme la vie vous traîne dans des coins où vous n'auriez jamais cru mettre les pieds. » (9).

À partir de ce moment, il se raconte des souvenirs d'une vie normalisée : « Ça n'a pas toujours été comme ça » (9), qui marque une plongée dans un double fictif acceptable. Comme le remarque très justement Nathalie Prince, « dans le thème du double, c'est le moi qui devient objet : dès lors, qu'il soit identique au sujet ou incarne son négatif, il est toujours un scandale pour sa raison. Le moi devient objet de scandale pour sa raison » (mentionné dans Chelebourg, Christian. 2008). Un scandale qui est si insoutenable au personnage qu'il en vient à déclarer : « Il y a des jours où j'aurais rêvé de m'appeler Adolf Hitler. » (16). Pour autant, Dutroux choisit, dans sa fiction, de garder ce nom : « un autre Monsieur et une autre Madame Dutroux avaient eu un autre fils aussi. » (11) Le choix d'un double antithétique portant le même nom favorise la préservation de son identité tout en la faisant basculer dans son statut. Dutroux bourreau devient victime.

Le Dutroux de la fiction serait donc engagé dans un processus psychologique de défense identitaire vital. À la fin de la nouvelle, quand il apprend la médiatisation de son évasion de la prison et qu'il doit se réunifier avec lui-même, il parle d'« abattre l'homonyme, à bout portant, *avec tout le décor qu'il faut* (je souligne) » (17) et donc de se tuer lui-même, en tous les cas, la face bourreau, celle qu'il ne fait pas bon aller voir. Mais aussitôt il se rétracte : « Marc Dutroux contre Marc Dutroux, ça valait mieux que tous les scrupules. » (17). Notre coupable sauve sa tête en basculant face victime :

je voyais pas pour quelle raison j'aurais dû buter ce type. Ce n'était pas lui qu'avait empoisonné ma vie au fond ; c'étaient tous les autres. Les milliers d'autres. Tous ceux qui étaient prêts à montrer les salauds du doigt ou à les poignarder dans le dos, si on leur avait bien appris comment distinguer les méchants des gentils. Ça ne servait à rien que je me venge. Pas sur lui, en tous cas. La culpabilité, c'est pas ça qui m'intéresse. Coupable ou innocent, on l'est tous un peu, ça dépend de quel côté on regarde. Ça dépend quel profil on montre pour la photo (17).

La dernière phrase du monologue, qui clôt la nouvelle « Tout ce que vous retiendrez de moi, c'est mon nom » (19) joue un rôle primordial dans la subversion attribuée à la fiction fantastique (rappelé par Denis Millier, dans Letellier, Bénédicte). Cette chute nous dit, en

filigrane, que les médias et les citoyens restent en surface, avec des termes réducteurs à l'instar de « monstre ». Marc Lits déclare à ce sujet que

L'affaire Dutroux relève de l'innommable, et très vite la figure du monstre est utilisée, parce qu'on ne trouve pas de terme assez fort pour stigmatiser le criminel, et qu'on peut ainsi le projeter hors de la sphère humaine. Cette figure du monstre Dutroux devient emblématique d'une série criminelle, puisque le prédateur Fourniret sera qualifié de "nouveau Dutroux" et donc aussi de "monstre." (2008 : 61)

En outre, poursuit Lits, le fait que les images télévisées de Dutroux le mon(s)trant sans parole participe de cette déshumanisation. Le sobriquet « le ferrailleur », qui précéda celui de monstre, réduisait lui aussi la complexité d'un être humain à un seul trait (2008 : 63).

La portée sociale de la nouvelle, lue dans une perspective fantastique, toucherait donc à la critique de l'archétype du monstre et au dévoilement d'un monde intérieur plus vaste et complexe dont l'opacité de bien des ombres empêcherait toute saisie définitive du criminel. Parce qu'au cœur du « monstre sans pitié » (9), au fin fond du « véritable monstre » (13), et pour notre plus grande frayeur, demeure, ouvert sur la continuité du présent, un être humain, dans sa dualité, sa perversité, ses fictions, ses fantaisies, autrement dit, un être qui échappera toujours, d'une manière ou d'une autre, à ce que l'on en dit...

CONCLUSION

Pour affirmer la possibilité – voire la nécessité, à des fins de littérarité – d'une double lecture de la nouvelle « Le grand méchant Marc », nous avons entrepris l'appréhension de la matière textuelle au travers des prismes du merveilleux, et plus encore du fantastique, le tout relié à la problématique de la représentation de la figure criminelle de Dutroux, dans les médias comme dans la littérature. En résulte effectivement, par le truchement du monologue interne au narrateur, une image profondément modifiée d'un criminel non plus perçu de l'extérieur et figé dans sa monstruosité mais bien de l'intérieur, dans un rapport psychotique plus intime et plus complexe se jouant des catégories établies entre bourreaux et victimes. L'effarement et l'horreur laissent alors place, entre métalepses et autres surprises textuelles, à des inflexions retorses, entre rire et peur, chez le lecteur. Cette poétique du fantastique cocasse, telle que nous l'avons appelée pour en caractériser l'inédit, s'emploie effectivement à nous impliquer dans l'élucidation des

zones sujettes au doute. Nous nous laissons entraîner, comme de connivence avec Dutroux qui, tapi dans l'ombre du texte, s'emploie à nous mener à son gré. Nous quittons alors les sentiers battus par le vocable de « monstre » pour emprunter le chemin plus aventureux d'une lecture fantastique déplaçant les limites, dénonçant les certitudes et favorisant les découvertes (termes de Minne, Samuel, 2005) : celles de la monstration d'un criminel en homme. Un homme qui refuse l'enfermement dans l'unicité et le figé d'un nom. Son nom. Dutroux.

Au terme de cette exploration fantastique de la nouvelle du « grand méchant Marc », nous vient à penser que si allumer une bougie est effectivement créer une ombre, il n'en demeure pas moins qu'écrire dans cette ombre, c'est aussi allumer une bougie...

Ouvrages cités

- ANCION, Nicolas. 2014. *Les ours n'ont pas de problème de parking*, suivi de *Le Dortoir*. Fédération Wallonie-Bruxelles : Les Impressions Nouvelles et Cairn.info, « Espace Nord ».
- BENHAMOU, Noëlle. 2006. « L'œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel ». *Acta fabula*, vol. 7. n°1, En ligne. 9 janvier 2017.
- CHELEBOURG, Christian. 2008. « Fantastique et littératures du surnaturel », *Acta fabula*, vol. 9, n°9, En ligne, 9 janvier 2017.
- GOURDIN, Caroline. « France 2 "Ça se discute" s'intéresse aux pâtisseries Nihoul. La vie brisée des faux coupables ». 3 oct. 2001. En ligne. 7 janv. 2017. http://archives.lesoir.be/france-2-ca-se-discute-s-interesse-aux-patisseries-nihou_t-20011003-Z0KZZY.html
- LETELLIER, Bénédicte. « Mondes fantastiques et textes fantômes », En ligne. 9 janvier 2017.
- LITS, Marc. 2008. « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre ». *Médias & Culture*, La revue européenne des pratiques médiatiques et culturelles, « Fictions et figures du monstre », L'Harmattan, 61-72.
- LOY, Rosetta. 2010. *Cœurs brisés*. Trad. Brun, Françoise. Paris : Mercure de France, « Le petit Mercure ».
- MAHY, Fanny. 2013. *Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)*. The University of Western Ontario. En ligne. <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3176&context=etd>
- MALINCONI, Nicole. 2008. *Vous vous appelez Michelle Martin*. Paris : Denoël.
- MINNE, Samuel. 2005. « Hanter les marges du fantastique ». *Acta fabula*, vol. 6. n°2, En ligne. 9 janvier 2017.
www.fabula.org/acta/document1245.php
www.fabula.org/acta/document4604.php
www.fabula.org/acta/document909.php
www.fabula.org/cr/288.php

Annexe

Extrait de la copie d'un étudiant du cours de Français Langue
Étrangère, niveau C1
Faculté des Lettres de l'Université de Porto, 2015

Classificação	
0,90	1. "Le grand méchant Marc"
	<p>Dans cette nouvelle, il est nous est raconté l'histoire d'un homme qui s'appelle Marc Dutroux, qui a commencé en prison où il est déjà incarcéré. Il est le narrateur de cette histoire. Il est</p> <p>Tout d'abord, Marc nous raconte ses ses habitudes et comment était sa vie avant d'avoir commis les crimes, mais pouvons voir qu'il ne s'identifie pas avec lui-même, c'est à dire, qu'il se laisse sous entendre que sa vie a été gâchée par un possesseur ayant le même nom et prévient que lui et que cela lui a attiré la haine de tout le peuple belge. Se sentant seul, abandonné il décide de s'enfuir ou pour essayer d'échapper à cette haine que lui même avait endurée.</p> <p>La sous-entente nous pouvons comprendre que Marc Dutroux était quelque un souffrant d'un grand déséquilibre psychologique n'ayant pas l'ampleur de ses actes criminels qu'il avait commis.</p>

Ce résumé de la nouvelle « Le grand méchant Marc » témoigne d'une lecture en faveur d'une interprétation de deux Dutroux qui n'en seraient qu'un.

APPEL D'ARTICLES

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF* N° 10 Mai 2018

Thème : « Le *texte* francophone et ses lectures critiques »

Dossier coordonné par
Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

Les *Cahiers du GRELCEF*, la revue électronique du Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone du Département d'études françaises de l'Université Western, lance un appel à contribution pour son dixième numéro consacré aux lectures critiques du *texte francophone* à concevoir comme paradigme épistémologique, c'est-à-dire herméneutique et heuristique à la fois, numéro dont la parution est prévue en mai 2018.

En 1986, paraissait l'ouvrage de Locha Mateso au titre emblématique de *La littérature africaine et sa critique* (ACCT/Karthala), c'est-à-dire portant sur l'écriture francophone produite en Afrique subsaharienne et ses perspectives d'analyse ou de lecture critique. En 2015, paraissait également le numéro de la revue *Études littéraires* (volume 46, numéro 1) consacré aux *Géographies transnationales du texte africain et caribéen*, et qui s'inscrivait dans les suites de la réflexion sur la toute nouvelle perspective géocritique encore en formulation. S'il faut aussi évoquer le travail désormais classique de Jean-Marc Moura sur la perspective postcoloniale appliquée aux littératures francophones (*Littératures francophones et théorie postcoloniale*, P.U.F., 1999, et réédité depuis), c'est dire certaines des entreprises visant à cerner les outils d'appréhension critique du champ littéraire francophone, mais telles qu'elles ont porté sur l'une ou l'autre des « régions » institutionnelles du fait francophone. Est-il possible d'envisager ce champ littéraire francophone dans la même perspective herméneutique, mais dans son unicité comme champ ? Qu'est-ce qui en ferait l'unicité ? C'est ce que vise à établir ce numéro des *Cahiers du GRELCEF*, c'est-à-dire, à partir

de la notion du « texte francophone », un état des approches critiques qui ont rendu compte ou sont susceptibles de rendre compte de ce champ littéraire dans sa spécificité historique et institutionnelle, hier comme aujourd'hui (la langue, le fait colonial, la forme esthétique, ses discours, ses individualités productrices, entre autres), de même que dans son extrême diversité, historique, géographique, culturelle ou humaine. Quelles approches identifiables, ainsi, de ce « texte » francophone, que ce soit dans les perspectives issues de la réflexion épistémologique traditionnelle (marxisme, sociocritique, féminisme, écocritique aujourd'hui, etc.), ou dans d'autres, plus endogènes, mais dans leurs potentialités comme dans leurs limites ; comment lire, par exemple, le fait « oral » ? Les contributions souhaitées devraient permettre de dresser le bilan des lectures critiques passées, présentes ou potentielles du fait littéraire francophone à partir de ce paradigme du *texte francophone* à construire, s'il ne faut que penser aux tentatives institutionnelles diverses qui tendent désormais à infirmer jusqu'à la pertinence même de ce champ littéraire. Les contributions constitueront des cas d'étude ponctuels et / ou présenteront des réflexions épistémologiques, herméneutiques ou heuristiques sur la problématique ainsi formulée. Les pistes indiquées ci-après le sont donc à titre illustratif :

- Les formes de (dé)légitimation d'un champ littéraire francophone ;
- Les théories des genres et les nouvelles productions francophones ;
- La trans-inter-culturalité dans le texte francophone ;
- Les sémiotiques du texte francophone contemporain ;
- Le texte francophone et la perspective socio-historique ;
- Le texte francophone et les perspectives postcoloniales ;
- La postmodernité, ou non, du texte francophone.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés d'un résumé de 150 mots, des coordonnées et affiliation institutionnelle des auteur-e-s, ainsi que d'une notice biobibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 15 janvier 2018** : cgrelcef@uwo.ca.

Les articles proposés doivent également suivre le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF*, protocole disponible à l'adresse www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocole.htm. Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

Rédacteur en chef

Laté LAWSON-HELLU

Comité de rédaction

Désiré ATANGANA KOUNA, Boussad BERRICHI, Mbaye DIOUF, Raymond MBASSI ATEBA, Laté LAWSON-HELLU, Ramona MIELUSEL, Simona PRUTEANU, Marilyn RANDALL

Comité scientifique

Jean ANDERSON, Philippe BASABOSE, Maya BOUTAGHOU, Elena BRANDUSA STEICIUC, Christine DUFF, Valérie DUSAILLANT-FERNANDES, Tamara EL-HOSS, Névine EL NOSSERY, Alain GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Laté LAWSON-HELLU, Florina MATU, Ramona MIELUSEL, Anne-Marie MIRAGLIA, Hassan MOUSTIR, Pascal MUNYANKESHA, Karen PEREIRA-MEYERS, Simona PRUTEANU, Marilyn RANDALL, Srilata RAVI, Joubert SATYRE, Julia WATERS

Ont participé à ce numéro :

Véronique ARSENEAU, Jean-Bernard EVOUNG FOUUDA, Pierre Suzanne EYENGA ONANA, Edwige GBOUABLE, Emmanuel KAYEMBE, Marion KÜHN, Laté LAWSON-HELLU, Fanny MAHY, Emeline PIERRE, Marie-Simone RAAD, Stéphanie REBEIX, Amidou SANOGO, Bacary SARR, Adama S. TOGOLA, Fatou TOURÉ CISSÉ, Valentin TRABIS, Juliette VALCKE, Arnau VILARÓ MONCASÍ

Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7
Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : grelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef