



Le roman de la diaspora africaine contemporaine : l'intergénéricité en question

FULGENCE MANIRAMBONA

Résumé :

Cet article essaie de déceler, dans le roman africain de l'immigration contemporaine, la déconstruction de l'hégémonie occidentale sur les genres littéraires. Cette tendance est marquée par le contexte pluriculturel et plurilingue des auteurs-trices et se traduit par la figuration esthétique de l'« hétérogène », du « métissage », du « puzzle », du « patchwork », etc. revendiqués comme méthodes de construction du texte romanesque par les écrivain-e-s africain-e-s de la diaspora contemporaine. Dans cette perspective, le roman africain autorise l'inter-relation de plusieurs traits génériques y compris ceux issus de l'oralité et procède par des jeux incessants avec d'innombrables codes culturels servant à traduire le monde hétérogène de la postmodernité. Celui-ci est, par ailleurs,

profondément marqué par le morcellement et la pluralité informationnelle qui exigent par conséquent une littérature pluridimensionnelle. À travers la théorie postcoloniale, nous tenterons d'analyser, dans un corpus qui n'a aucune prétention à l'exhaustivité, mais qui prend en compte la représentativité, cette structure littéraire protéiforme centrée sur l'altérité, la subversion et la transgression des codes génériques.

Mots-clés : codes culturels, diaspora, genre littéraire, hybridité, pluriculturalisme

Abstract :

This article attempts to identify the deconstruction of Western hegemony over literary genres in the contemporary African immigrant novel. This tendency is marked by the pluricultural and plurilingual context of the authors and is reflected in the aesthetic figuration of the « heterogeneous », the « métissage », the « puzzle », the « patchwork », etc., claimed as methods of construction of the novelistic text by the African writers of the contemporary diaspora. In this perspective, the African novel allows for the interrelation of several generic traits, including those derived from orality, and proceeds by incessantly playing with innumerable cultural codes serving to translate the heterogeneous world of postmodernity. This world is, moreover, deeply marked by fragmentation and informational plurality, which consequently requires a multidimensional literature. Through postcolonial theory, we will try to analyse, in a corpus that has no pretension to exhaustiveness, but that takes into account representativeness, this protean literary structure centred on otherness, subversion and transgression of generic codes.

Keywords : cultural codes, diaspora, hybridity, literary genre, multiculturalism

Historique de l'article

Date de réception : 11 novembre 2021

Date d'acceptation : 22 juillet 2022

Date de publication : 27 décembre 2022

Type de texte : Article

Introduction

Dans le contexte de la création littéraire contemporaine, le texte romanesque intègre harmonieusement les genres et les formes, les poétiques et les fonctions différentes. Cette pratique remet en question les grandes catégories littéraires admises depuis le milieu du XIXe siècle, entre autres la triade générique classique : roman, poésie, théâtre. Elle correspond à ce que Dominique Budor et Walter Geerts¹ appellent la troisième phase dite de la « recombinaison ». L'écriture postmoderne, dont procède la création romanesque contemporaine, affaiblit la force de la frontière générique, brise particulièrement les codes et les aspects du roman canonique « pur » et magnifie le mélange. Ces croisements intergénériques produisent des manifestations de déconstruction et de dé-légitimation de la notion de genre en intégrant au roman, qui fait office de réceptacle, d'autres genres issus de la tradition africaine et occidentale.

1. Dominique Budor et Walter Geerts examinent l'évolution et les vicissitudes des genres dans la littérature occidentale et opèrent une division en trois étapes : la 1^{ère} phrase s'étend, selon eux, de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle et correspond à une « articulation croissante » des genres, la seconde dite la « crise romantique » se caractérise par le « mélange des fils », et enfin la 3^e, qui recouvre la modernité et la postmodernité, exalte la pratique de l'hybridité et est dite de la « recombinaison » (Budor et Geerts [dir.], 2004, p. 16).

Jacques Chevrier a remarqué très tôt ce changement de perspective générique dans la littérature africaine. Ainsi, selon lui « les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus l'objet d'une remise en question » (Chevrier, 1989, p. 232). Cette transformation des traits génériques ne peut se saisir aisément qu'à travers des notions désormais familières comme l'hybridité, le métissage, l'entre-deux, la transgression, etc. qui s'appliquent aux genres littéraires pour transcender les contraintes liées au respect de la généricité dans la pratique littéraire. Nous essaierons d'appréhender ces phénomènes, dans notre analyse, à travers la coexistence des formes génériques classiques et l'intégration au roman des genres de la tradition orale africaine en vue de « décanoniser » le roman comme genre dominant.

De la coexistence des formes génériques classiques

La perspective transformationnelle de la généricité contemporaine, traduite par la dynamique des genres et les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, conduit à une constante « recatégorisation » du genre romanesque. Irène Langlet (1998, pp. 57-66) propose une contextualisation du « discours de l'entre-deux » en explorant la question de « l'intergénéricité » qui seule, permet de penser cette position générique ambiguë comme une dynamique des genres qui tente d'en abolir les frontières et non comme un outil hostile aux catégories génériques.

Le dynamisme générique rend floues, dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), les frontières entre la réalité et la fiction, d'autant plus que certains éléments de l'histoire personnelle de Diome sont consignés dans la fiction et accordent au texte un crédit supplémentaire de vraisemblance. Ghislain Nickaise Liambou (2009, en ligne) constate

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

notamment qu' « une telle particularité contribue incontestablement à gommer les frontières entre le fictif *stricto sensu* et la vie réelle ». Cette transition du réel vers le fictif assurée, d'une part, par la personne de Fatou Diome et le personnage narrateur de Salie, et d'autre part, tient de ce que Paul Ricœur² nomme l'identification et qui, selon Carmen Husti-Laboye (2009, p. 50), « permet à l'individu d'assumer de nouvelles identités, de jouer avec son identité réelle, de s'en fabriquer d'autres et de donner ainsi une nouvelle signification à son existence ». En ce sens, l'hybride est le fruit de la conciliation et de l'interpénétration des formes d'expression en apparence les moins faites pour s'allier.

Ce premier roman de Fatou Diome relève, par ailleurs, dans certaines instances narratives, de la parodie du journalisme-reportage. Or, celle-ci est recensée comme un critère déterminant de l'hybridité si l'on s'en tient à l'avis de Walter Geerts qui conclut, sur base de son interprétation de l'étude de Genette (1979, p. 89-159) sur l'« architexte », que la parodie est « révélatrice d'une intention ou d'un projet théorique, "méta-discursif" » (Geerts, 2004, p. 92). L'ouverture de ce premier roman est, à ce titre, éloquent :

Il court, tacle, dribble, frappe, tombe, se relève et court encore. Plus vite! Mais le vent a tourné : maintenant, le ballon vise l'entrejambe de Toldo, le goal italien. Oh! mon Dieu, faites quelque chose! je ne crie pas, je vous en supplie. Faites quelque chose si vous êtes le Tout-Puissant! Ah! Voilà Maldini qui revient, ses jambes tricotent la pelouse (Diome, 2003a, p. 11).

Si ces propos sont de Salie, une téléspectatrice de la demi-finale de la Coupe d'Europe de football qui oppose l'Italie et les Pays-Bas en 2000, la narratrice imite un journaliste-reporter qui fait le récit d'un match dans son organe de presse, même si, en invoquant le Tout-Puissant, le reporter s'efface au profit du supporter. Ce récit donne à entendre et à voir le déroulement en direct de l'événement.

2. Paul Ricœur entend par « identification » la manière dont « quelqu'un s'identifie à soi-même en disant "je" » (Ricœur, 1996, p. 55).

Au-delà du simple journalisme-reportage, le roman de Diome apparaît davantage comme un récit cinématographique. La retransmission télévisée des matchs de football permet souvent à la narration de traverser l'Atlantique, puisque l'on quitte la narratrice dans son appartement strasbourgeois pour retrouver d'autres spectateurs et spectatrices face au même match, sur l'île de Niodior. Même les autres scènes s'enchaînent très rapidement. Ainsi, lorsqu'elle se figure subissant de multiples métamorphoses pour échapper à la violence du réel, la narration en image, empreinte à la technique cinématographique, prend forme : « Métamorphose! Je suis une feuille de baobab, de cocotier, de manguiers, de quinquéliba, de fégné-fégné, de tabanany, je suis un fétu de paille » (Diome, 2003a, p. 124).

Le récit fait par Salie devient parfois didactique et épouse la démarche apparentée à l'essai, lorsqu'elle soumet au jugement du lecteur/lectrice ses réflexions ou celle de l'instituteur Ndétare sur les fondamentalistes musulmans. Ainsi, les observations de Ndétare sur l'« obscurantisme religieux » qui gagne du terrain dans l'Île de Niodior ont plus l'allure de l'essai que de la fiction romanesque :

[...] de faux dévots sont en train d'envahir le pays; pour propager leur doctrine, ils ouvrent des instituts, sous couvert d'aide humanitaire, et disséminent des écoles arabes jusque dans les campagnes. Mais ils sont malins, on ne les voit pas; ce sont ceux qu'ils tiennent sous leur joug qui s'occupent de tout. Comme bien entendu, l'État n'y voit pas malice et prend prétexte de ces avancées pour se dispenser de résoudre lui-même les problèmes. Comme pour la colonisation, on se réveillera trop tard, quand les dégâts seront irrémédiables. En échange de quelques bienfaits, des populations sans connaissance approfondie du coran suivent ces obscurs prêcheurs comme des moutons. Et pourquoi nos dirigeants voudront-ils s'attaquer à ceux qui viennent faire des choses à leur place? (Diome, 2003a, p. 188).

Ce discours de Ndétare est plus une réflexion critique vis-à-vis du radicalisme musulman et de l'inaction des pouvoirs publics qu'une fiction romanesque. L'énonciation de la manifestation des supporters sénégalais

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

lors de la victoire des Lions de la Téranga sur la France en 2002 a aussi l'allure de l'essai. La narratrice se montre très critique à l'égard des relations franco-sénégalaises marquées du sceau raciste :

Dispensés de visas, ils (les Français) sont chez eux (au Sénégal) selon la Téranga, l'hospitalité locale, et les lois que la France impose à nos dirigeants, en leur tenant la draguée haute. Ils ont assez d'argent pour s'acheter la moitié du pays et s'octroyer, en prime, des millésimes importés pour arroser leur victoire jusqu'à plus soif, à la différence de ces immigrés qui se soulent au jus du bissap afin d'oublier leur minable fiche de paie, si toutefois ils en ont jamais eu (Diome, 2003a, p. 241).

Cette relation entre le Sénégal et son ancienne métropole est fondée sur des oppositions dichotomiques : racisme (français) – Téranga (sénégalaise), richesse-misère, joie-privation. Elles sont mises en exergue sur le mode de l'essai.

Ce roman manifeste donc le mélange de genres que Diome magnifie dans les colonnes d'*Africultures*. Pour elle, en effet, « il n'y a pas un genre qui colle à un auteur. Il y a ce qu'on a envie de dire et comment on veut le dire » (Diome, 2003b, p. 27); ce qui semble ouvrir la voie à l'intergénéricité.

L'orientation parodique constitue une des stratégies de construction de l'intergénéricité dans le second roman de Kossi Efoui. *La Fabrique des cérémonies* (2001) ressemble, en effet, à une double parodie, celle des récits de voyage et des reportages journalistiques. En mettant en scène deux étudiants africains, Edgar Fall et Urbain Mango, partis en éclair, pour le compte de *Périple Magazine*, repérer ce que Kossi Efoui appelle une « bourse aux frissons », l'auteur instruit un procès des récits de voyages. Ceux-ci se déroulant dans une Afrique qui n'existe pas ou inventée de toute pièce.

Le deuxième procès dans ce roman vise l'auto-exotisme, les deux journalistes africains étant eux-mêmes les vendeurs de ces « récits de voyage en enfer ». On a donc ici, sous certains aspects, la satire d'un journalisme superficiel et le livre ouvre un débat subtil opposant le journalisme à la littérature, un journalisme qui banalise le sens et un roman qui le pense et déconstruit les poncifs.

Ce roman qui excelle, par ailleurs, dans l'art du dialogue, fait penser à Kossi Efoui- dramaturge. *La Fabrique des cérémonies se termine alors par un générique. Cette stratégie est un couronnement de toute une écriture dont les scènes, à l'instar du théâtre, affichent une visibilité qui fait penser à la violation de la logique du récit.* L'expérience de l'écriture théâtrale semble lui servir dans la création romanesque.

Pour marquer davantage son goût pour l'intergénéricité, Efoui déclare à Brezault, qui lui demandait si le « récit de voyage » ne lui tente pas et les raisons de son passage de l'écriture théâtrale à l'écriture romanesque, qu'il « n'aime pas les genres » (Brezault, 2010, p. 150), que « les genres ne [l'] intéressent pas. » [...] et qu'« [il a] envie de construire des ponts entre les différents genres » (Brezault, *ibidem*, p. 161).

Le premier roman d'Abdourahman Waberi, *Balbala* (1997) est bourré de passages où la frontière entre le roman, la nouvelle, la poésie et l'essai est arbitraire. Ainsi, dans le passage qui suit, Dilleyta nous livre la dérive de son pays sur le mode du récit poétique :

La tâche est titanesque. La nation à construire, l'état à édifier, l'unité à inventer, le drapeau à redessiner, les armoiries à concevoir, l'hymne à composer, la fratrie à bâtir, la matricule à rasséréner, les enfants à instruire, les arts à mobiliser, les mères à rassurer, les étrangers à attirer, les dossiers à plaider, l'histoire à écrire, la mémoire à rafraîchir. Et vogue la vie (Waberi, 1997, p. 111-112).

Ce passage est un exemple, dans une multitude d'autres, de prose poétique où le jeu avec les mots et leur mélodie, le rythme et la fragmentation des énoncés font figure de mode d'écriture privilégié et rattachent davantage le premier roman de Waberi du côté de la poésie que du récit. Waberi franchit ainsi l'étape où Édouard Glissant, concevant la poésie comme un « cri » et le roman comme une « structure », affirme « structurer le cri » ou « crier la structure » et produire ainsi une littérature où « la division de genre entre roman et poésie disparaît » (Glissant, 2007, p. 83).

Par ailleurs, l'intrigue du roman s'inscrit dans un destin historique que l'auteur prend soin de mettre en exergue dans le récit, si bien que l'on quitte la fiction pour entrer dans le domaine de l'essai. Waïš, l'un

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

des quatre résistants du récit, attaque violemment le fait colonial dans un registre polémique : « Depuis que les puissances européennes ont saucissonné l'Afrique, les territoires de la douleur sont légion dans cette Corne déshéritée (Waberi, 1997, p. 22)

Ce même registre lui sert à critiquer l'arrivée des colons sur sa terre natale. C'est, en tout cas, la dominante des chapitres trois et neuf de la première partie du premier récit romanesque waberien. Cet essai historique évolue vers le pamphlet, comme le montre le ton du récit, notamment lorsqu'Anab, l'un des quatre opposants au régime liberticide, exhorte ses consœurs à faire preuve de fermeté et de courage en vue de mener une lutte efficace contre le néo-colonialisme et la dictature du système politique en place :

Femmes obscures, osez crier le jour ce que la nuit vous apprend!
Partagez avec vos frères, vos époux et vos fils vos désirs et vos peurs, vos silences et vos pleurs. Arrêtez, une fois pour toutes, de vous regarder en chiens de faïence! Finissons-en avec la paranoïa du sexe faible : tous les pères ne sont pas des mitraillettes à gifles, tous les maris des vicieux qui lorgnent la voisine et tous les fils des Ponce Pilate en puissance. Une autre nuit, la nuit aux mille-z-yeux se lèvera d'ici peu (Waberi, 1997, p. 175).

Le langage cru de ce passage s'oppose aux euphémismes et démontre, une fois de plus, que Waberi mêle à la fiction romanesque les allures pamphlétaires qui sont propres à l'écriture- résistance.

Par ailleurs, le roman *Balbala* se présente comme un recueil de nouvelles, à l'instar de ses deux textes précédents (*Le Pays sans ombre* [1994] et *Cahier nomade* [1996]) dont l'ensemble qu'ils forment avec *Balbala* constitue la trilogie waberienne sur Djibouti, sa terre natale. La composition de ce roman (28 chapitres divisés en 4 parties) répond à une structure où le fragmentaire semble être lié à un rapport discontinu avec le temps et l'espace. En effet, chacun des quatre protagonistes du récit waberien semble porteur d'un récit sur Balbala, ce quartier qui figure le Djibouti, la Corne de l'Afrique, voire l'Afrique toute entière. Cependant, ces récits laissent place, à plusieurs endroits, à une véritable traversée de la mémoire où les allusions à l'histoire coloniale, les légendes, les situations sociopolitiques et les références de toute sorte constituent

la matière principale. Les voies de la mémoire étant imprévisibles, le narrateur ne cache pas sa difficulté à acheminer le récit vers une unité d'action :

Longtemps, j'ai pensé que la mémoire servait à se remémorer le passé, à remonter le cours entier du temps pour déambuler dans les ruelles du présent. Ah, grossière erreur! J'ai enfin compris que la mémoire sert surtout à occulter le temps d'antan, à oublier la blessure trop vive en l'encombrant de souvenirs qui chamboulent l'ordre initial des événements (Waberi, 1997, p. 21).

Waberi offre ainsi au lecteur/lectrice un roman fait de petits fragments sans unité d'action apparente, ce qui abolit la frontière entre la nouvelle et le roman. Il affirme lui-même l'arbitraire de cette limite entre le roman et la nouvelle dans les lignes de la revue *Africultures* : « Pour moi, il n'y a pas vraiment de limite entre nouvelle et roman » (Waberi 1998, en ligne). Cette réplique à la question de Tervonen corrobore d'ailleurs le constat que fera Gallimard, son éditeur, en donnant à une de ses nouvelles (Waberi, 2001), publiée plus tard, le sous-titre de « *variations romanesques* », pour dire, comme Waberi le confiera à Boniface Mongo-Mboussa, que « chaque nouvelle pourrait devenir un roman » (Mongo-Mboussa, 2002, p. 106). Il s'agit bien d'un exemple de la flexibilité qu'il donne à toute forme de fiction, lui qui, comme ses contemporains, n'est jamais fixé sur le genre.

Aux États-Unis d'Afrique (2006) du même auteur, répond à ce souci de la transgression en vue de proposer au lecteur/lectrice moderne une intergénéricité. Waberi reste fidèle à une écriture romanesque hybride. Ainsi, dans cette fiction ou mieux dans cette fable utopique d'Abdourahman Waberi, le narrateur conte, sur le mode intimiste et poétique, les aventures du jeune Maya et du peuple euraméricain. Ce qui donne au roman waberien des allures de conte. Par ailleurs, ce roman apparaît comme un recueil de fragments impressionnistes, épistolaires, ou de pastiches scientifiques sans unité propre et pertinente où chaque chapitre est le lieu d'un récit s'alliant aux autres par accumulation et amplification pour faire œuvre de la transgression de la structure du roman canonique.

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

Ce type d'écriture, auquel s'adonne Waberi, donne lieu à l'« hermaphrodisme littéraire » (N'da 2006) et répond, d'ailleurs, à la conception romanesque bakhtinienne, selon laquelle :

le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre (Bakhtine, 1978, p. 11).

En somme, on se retrouve chez Waberi avec des textes hybrides à l'image de toutes les nouvelles expériences de l'écriture postmoderne caractérisée par la violation de la tradition romanesque.

Dans *Verre cassé* (2005), Mabanckou englobe plusieurs genres ou sous-genres de la tradition littéraire occidentale. Dès les premières pages du roman, le narrateur éponyme milite pour la liberté de l'écrivain que l'auteur exploite à bon escient. La généricité de ce roman brouille l'intrigue par la multiplicité des récits et l'hybridation des passages. L'action romanesque se présente, en effet, comme une encyclopédie des savoirs ou une ligne transversale où se mêlent les extraits de journaux, les reportages de matchs de football, les allusions aux films, à la musique, à la peinture, à la bande dessinée, etc. La passion du journal se lit ainsi dans le discours de l'imprimeur. Celui-ci évoque l'époque où il imprimait les journaux comme « Paris-Match, VSD, Voici, Le figaro et Les Echo » (Mabanckou, 2005, p. 67). Il incite, par ailleurs, ses amis à lire les extraits de *Paris-Match*, son journal préféré, qu'il défend énergiquement :

Écoute verre cassé, d'abord ce magazine, c'est pas un canard, ça c'est quelque chose de sérieux, c'est du béton armé, et je peux te le jurer puisque c'est nous-mêmes qui l'imprimions en France, je te dis que tout ce qui est dedans est vrai, et c'est pour ça que tout le monde l'achète, les hommes politiques, les grandes vedettes, les chefs d'entreprise, les acteurs célèbres se battent pour être dedans avec leur famille (Mabanckou, 2005, p. 146-147).

La prolifération du récit se manifeste davantage lorsque le narrateur rapporte les matchs de football et différents combats. Ainsi, au moment où « quelques cons ivres-morts discutent du match qui a opposé les redoutables Requins du sud aux tenaces Caïmans du Nord » (Mabanckou, 2005, p. 148), le patron du « Crédit a voyagé » met en garde ses clients que son bar n'est pas un ring zaïrois pour les fanatiques de Mohamed Ali (Mabanckou, *ibidem*, p. 34). Lorsque le vieil homme Verre cassé et le type aux couches Pampers échangent des coups, le vainqueur se considère comme un Mohamed Ali et prend son rival pour un George Foreman :

Tout le quartier était dehors, les spectateurs criaient 'Ali Boma yé, Ali boma yé, Ali, boma yé' parce que c'était moi Mohammed Ali et lui George Foreman, moi je volais comme un papillon, moi je piquais comme une abeille, et lui était un légume, avec des pieds plats, des coups que je voyais venir et que j'esquivais avec adresse (Mabanckou, 2005, p. 223).

La passion de raconter les scènes de combat amène donc le narrateur à des références explicites aux « personnages historiques » des arts martiaux. Ces passages permettent à Mabanckou d'ouvrir le roman à d'autres voix/voies. La mention d'Hitchcock rappelle aux amateurs de films le talent de l'artiste britannique, Alfred Joseph Hitchcock, qui avait tourné une cinquantaine de films avant de s'éteindre en 1979.

En outre, la structure narrative de Nour, 1947 (2001) de Jean-Luc Raharimanana est marquée par l'esthétique de l'hybridité. À cet effet, sa narration est bourrée de lettres (Raharimanana, 2001, p. 114, p. 127-132, etc.) et d'extraits de journaux (Raharimanana, 2001, p. 45-48, p. 61, p. 62, p. 83-84, p. 84-86, etc.) évoquant les terribles événements qui, entre 1723 et 1836, ont fait vaciller la raison des occupants de la Mission; des on-dit sur le passé de la Grande Île (pp. 54-56); des plaintes immortalisant les enfants esclaves qui se jetaient jadis du haut de la falaise pour échapper à l'enfer des carrières d'Ambahy (p. 101, p. 122, pp. 134-135). Une telle connexion des genres divers dans la fiction de Raharimanana éloigne Nour, 1947 (2001) des limites reconnues à la structure canonique du récit romanesque.

Le roman de la diaspora africaine contemporaine : l'intergénéricité en question

Au-delà de ces insertions génériques, la forme même du récit se rapproche davantage de la poésie que de la narration romanesque. *Nour, 1947* (2001) se présente, en effet, comme un long poème dans lequel le narrateur anonyme semble s'interroger sur les douleurs qu'a connues la Grande Île. Il rejoint la forme du récit poétique au sens où l'entend Yves Tadié, c'est-à-dire « la forme de récit qui reprend en prose les moyens du poème » (1978, p. 7). Ainsi, dès l'ouverture du roman, le lecteur/lectrice semble être embarqué(e) dans le jeu des mots et les sonorités spécifiques au genre poétique : « Nuit qui se déchire et qui se lacère à l'aube des lucidités, sur des paupières qui se ferment aux songes. Me verse doucement dans l'ombre froide qui s'ouvre nue sur les pierres » (Raharimanana, 2001, p. 11). Cette entrée dans *Nour, 1947* est moins proche de la fiction narrative que de la poésie. Le récit romanesque est traversé, du début à la fin, par des emprunts à la poésie qu'il ressemble plus à la prose rythmée ou encore au roman-poème. Raharimanana poète reste donc présent dans la narration romanesque.

Le romancier africain de la diaspora contemporaine crée un discours hétérogène. Celui-ci questionne la classification générique du texte du moment qu'il rend floues les frontières entre les genres. Dans les pratiques littéraires postcoloniales de résistance contre les formes de domination de l'Occident, le roman africain s'ouvre alors à d'autres genres et instaure une intergénéricité que l'institution littéraire française a toujours tenté de nuire.

De la juxtaposition des traditions génériques autochtone et occidentale

Les fictions romanesques contemporaines mettent en évidence le débat sur l'hétérogénéité générique qui consiste à concilier des formes littéraires en apparence dichotomiques : le discours générique de

tradition autochtone du romancier, empreinte de l'oralité et le discours générique de tradition occidentale, marqué par l'écrit. Il s'agit d'une « forte décanonisation des discours hégémoniques précoloniaux et coloniaux » (Krysinski, 2004, p. 29). Le modèle générique retravaillé par les romanciers et romancières africain-e-s de la diaspora contemporaine participe ainsi de l'« intranquilité esthétique » (Mambenga-Ylagou, 2005, p. 32) qui est une particularité du texte postcolonial. Cette forme d'hybridité intervient toujours dans le cadre de la contestation du roman en tant que genre « pur » et de la mise à rude épreuve de cette forme même.

Les écrivain(e)s de la diaspora, en particulier, tout en revendiquant une « désafricanisation » de la littérature, apparaissent curieusement comme les expert(e)s du croisement, de la juxtaposition, de l'imbrication et de la fusion des genres de la tradition autochtone de la parole et de la tradition occidentale de l'écriture. Jean-Marc Moura parle de cette esthétique littéraire comme étant une forme de « négociation permanente de l'œuvre entre ces deux scénographies qui fait des littératures francophones des littératures en mouvement, s'emparant incessamment des éléments de leurs modèles pour les faire jouer l'un contre l'autre ou l'un avec l'autre » (2007, p. 150). Dans ce jeu, l'exploitation du potentiel esthétique de la tradition littéraire africaine n'a pas non seulement pour conséquence de brouiller la notion de genre en matière littéraire, mais aussi d'ouvrir le récit à une multiplicité de voix, des fonctions qu'elle a toujours remplies si l'on en croit Beniamino : « Les écrivains africains ont toujours tenté de s'inscrire dans la tradition africaine de la parole, brouillant les pistes du genre romanesque et ouvrant le texte à des voix multiples : une voix qui dit et une voix qui conte, déjouant le temps et le lieu de la voix [...] » (2005, p.144).

Mabanckou, un des chefs de file de cette nouvelle génération de romancier-e-s, adopte ainsi, dans *Mémoires de porc-épic* (2006), la posture de l'hybridité générique comme procédure de décanonisation du roman à plusieurs niveaux. Dans la construction du discours romanesque hybride, ce roman mêle au récit canonique les proverbes, les maximes,

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

les aphorismes, les hypo-fables³, les dictons, etc. Il s'agit d'une hybridité formée d'un puzzle qui « relève d'un "rêve d'unité" voulant concilier des univers symboliques différents » (Moura, 2007, p. 150). Ces genres oraux permettent au Prix Renaudot 2006 de justifier ou d'amorcer une réflexion. En effet, les structures proverbiales sont connues, à titre d'exemple, pour être une des caractéristiques ostensibles de la littérature orale traditionnelle. Leur fréquence dans ce roman de Mabanckou véhicule une vision du monde typiquement africain comme le signifie Madeleine Borgomano : « Cette façon oblique de s'exprimer, ce recours fréquent aux proverbes, sont aussi une imitation du mode d'expression courant » (1998, p. 20). Du reste, l'emploi de ces structures proverbiales dans les textes, loin d'être un jeu gratuit, est d'abord destiné à véhiculer une vision du monde, celle de l'espace social dans lequel est située la scène de la fiction. Les auteurs et autrices utilisent souvent le dicton pour l'expliquer.

L'hybridité générique de *Mémoires de porc-épic* (2006) tient aussi à des codes narratifs de la fable et du conte traditionnel, « traces » originelles du romancier ou de la romancière africain-e. En effet, de par son origine, le sixième roman de Mabanckou se prête à la communication orale. Il est inspiré par une fable africaine que l'auteur tient de sa mère, si l'on en croit ses révélations dans une interview qu'il accorde à Menossi :

Oui, c'est une légende très populaire en Afrique centrale. Notamment au Congo-Brazzaville. Chaque groupe ethnique avait sa version. Celle dont je m'inspire dans ce livre me vient effectivement de ma mère. Les parents se servaient de cette légende pour faire rentrer leurs enfants, à la nuit tombée, afin qu'ils aillent se coucher. « Attention à toi, disaient-ils, sinon le porc-épic va passer et te lancer ses piquants. » Et donc à partir de cette histoire, j'ai tissé mon récit, construit mes personnages (Menossi, 2007, en ligne).

Mabanckou prête ainsi sa parole au personnage de l'animal (le porc-épic) qui fait sa confiance à un interlocuteur muet (le baobab). Ces personnages inhumains sont anthropomorphisés et dotés de parole, du

3. Le porc-épic, narrateur du récit de Mabanckou, déroule, à titre d'exemple, la fable « L'hirondelle et les petits oiseaux » (Mabanckou, 2006, p. 65-66) pour rapporter le discours auquel recourait le vieux Gouverneur, sa tutelle, pour éduquer le monde animal qui l'entourait.

moment que Mabanckou leur attribue des actes humains. On ressent ainsi cette esthétique du conte africain exacerbé : la mythologie animale y est présente, mais c'est davantage une vision de l'homme qui se met en place. L'homme dans toute son ambivalence, sa singularité et ses monstruosité latentes, ici dépeintes avec humour et ironie, mais qui n'en dressent pas moins, par métaphore, un portrait cannibale du genre humain.

Cette fable, transcendée par la prose de Mabanckou, s'élève des profondeurs mythiques et s'apparente autant à la tradition des contes voltairiens qu'à une extrême modernité. *Mémoires de porc-épic*, avec son bouillonnement humain et le souffle qui portent sa vision du monde, est ainsi un des grands récits romanesques de la littérature africaine francophone. Le fait nouveau qui marque l'africanité dans cette intergénéricité, déplaçant la ligne de démarcation entre le roman et la fable, est le sujet du « double nuisible » que constitue Ngoumba, ce porc-épic, et le personnage du narrataire (l'arbre mythique africain) à partir desquels Mabanckou tente d'adapter le contenu du récit fictionnel aux univers mentaux des Africain(e)s ou africanistes désireux de se remémorer la légende populaire du double. Il tente un pari osé de fondre le conte dans un autre genre qu'est le roman postmoderne. Cette alliance témoigne de la volonté de l'auteur de décroiser les genres en apparence dichotomiques par le recours à une énonciation qui met en évidence une structure narrative à la lisière de la tradition originelle du romancier et de la tradition littéraire occidentale. Cette forme narrative hybride relève autant d'un syncrétisme des deux traditions que d'une vision du monde fissurée, caractéristique de la postmodernité. Ce roman se structure à la manière de celui d'un conteur africain traditionnel qui ne respecte pas la notion de récit unifié ou uniforme. Il fait appel, sans gêne, aux autres formes littéraires, passant de l'une à l'autre, insérant dans le récit principal d'autres récits, des anecdotes, des chansons, des poèmes, des proverbes, des légendes et des mythes, des passages épiques, des faits historiques, etc.

La stratégie narrative consistant à céder la parole aux êtres inhumains resurgit dans *Kétala* (2006) de Fatou Diome dans l'instance narrative où elle prête, cette fois-ci, sa voix aux objets. Ce roman tient

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

ainsi, dans son hybridité générique, de la fable si l'on s'en tient à son contenu. En effet, bien que des genres tels que le conte et autres (le mythe, la légende, etc.) que nous qualifions d'oraux existent dans d'autres cultures, notamment dans la tradition occidentale, Fatou Diome, comme d'ailleurs les autres romanciers/romancières africain(e)s contemporain(e)s, convoque le conte dans une perspective de l'oralité. Les propos de Masque, un de ses personnages, sont d'ailleurs éloquentes :

Je viens d'une tradition où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leur tradition, leur culture, simplement en se les racontant, de génération en génération [...] je propose donc que chacun de nous raconte aux autres tout ce qu'il sait de Mémoria (Diome 2006, p. 22).

Cette forme narrative de Fatou Diome valorise la parole et la mémoire transmise oralement pour préserver de l'oubli l'histoire humaine. L'auteure puise, pour cela, dans la tradition africaine toute la force et toute la richesse du genre fabuleux pour mettre en évidence un postulat que le roman canonique ignore, à savoir que l'être humain n'est pas le seul dépositaire des souvenirs d'une personne, que tout objet possède une mémoire. Ces narrateurs-objets de Mémoria remplissent ainsi un rôle normalement réservé aux personnages humains dans le roman classique. Ils s'accommodent, par leurs poétiques et leurs charges culturelles, à la forme romanesque en la subvertissant.

Dans *African psycho* (2003) d'Alain Mabanckou, le récit romanesque semble obéir à la règle de la cohérence. Cependant, il s'y mêle d'autres micro-récits qui en font un genre hybride dans une moindre mesure. Ainsi, au-delà de l'histoire de la vocation de tueur de son personnage, Grégoire Nakobomayo, le narrateur et prétendant disciple d'Angoualima, le grand tueur, Mabanckou transcrit une plaidoirie d'un procureur dans un procès criminel (Mabanckou, *ibidem*, pp. 55-56), une émission radiophonique (pp. 84-89), une interview journalistique (pp. 69-70), une chanson (p. 104), etc. Ces micro-récits oraux retardent non seulement l'intrigue, mais encore mêlent au récit romanesque d'autres sous-genres.

Dans *Aux États-Unis d'Afrique* (2006), le narrateur ouvre le récit des aventures de Maya par une formule stéréotypée (« il était une fois » [Waberi, 2006, p. 23]) reconnue à la structure du conte ou à une chanson-prélude (Waberi, *ibidem*, p. 69) pour créer une atmosphère de gaieté ou une ambiance propice à l'émission de la parole.

Le premier roman de Kossi Efoui frappe aussi par ses accents fabulistes. La trame et la fiction de *La Polka* (1998) dégagent un goût effréné de la fable qui déroule son flot de paroles, de séquences et d'histoires. Ce qui produit dans le récit un effet surréel et fantastique. Le cadre de l'action est un exemple pertinent de cette stratégie narrative qu'Efoui, par la bouche de son personnage-narrateur, imprime au récit. Ainsi, Ville-Haute est décrite comme une cité portuaire qui a engendré à sa périphérie un bidonville populaire qui semble avoir une âme. C'est en tout cas ce que l'on peut déduire de ces propos du personnage-narrateur :

Ville-Basse - St Dallas qu'on l'appelle enfin - n'est qu'un quartier de ville avec son unique carrefour et un terrain de football, mais orgueilleuse avec ça, au point de gester de brillantes pensées d'une ville américaine bien née et non poussée à la va-vite comme un méchant besoin. Une ville sans monument, ni stèle, ni pierres anciennes, ni musée et orgueilleusement baptisée St-Dallas; la misère et les enseignes aux noms aussi illustres que rutilants font bon ménage : place Vendôme, épicerie, Côte d'Azur, Blanchisserie, Champs-Élysées, Fabrique de briques, Maison-Blanche (Efoui, 1998, p. 17).

L'affabulation de cet univers, dans le premier roman d'Efoui, s'élève parfois au rang de rêve. Ainsi, rencontre-t-on des villes sans noms. C'est, en tout cas, la réalité à laquelle répondait Saint-Dallas avant de « s'acheter » ce nom. Il était :

une courbe de terre sans nom au départ, appelé quartier populaire pour rire, puis ville-basse pour répondre à ville-haute ... Son rêve de vengeance : s'acheter un vrai nom de ville... Elle l'a ramassé, ce nom, l'a immédiatement volé à un brillant feuilleton de passage et s'est affiché avec; tout de go s'est nommé vaillamment St-Dallas comme une parure (Efoui, 1998, p. 15-16).

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

Ce fantasme est encore plus poussé à son paroxysme lorsque le narrateur évoque les « morts vivants » : « Le char funéraire en nervures de palmiers tressées au-dessus duquel se tient immobile un mort vivant tout de blanc vêtu et coiffé d'un chapeau en forme d'antenne parabolique... » (Efoui, *ibidem*, p. 58).

Cette construction fictionnelle constituant l'univers de la *Polka*, repose sur le merveilleux. Dans un tel univers, la communication entre les tombes, les vivants et les morts est permise. C'est le sens de ces révélations du narrateur sur les relations du cimetière et de l'homme mort. Il indique que « Sa tombe porte fièrement les deux phares arrachés à son engin pour l'accompagner. On raconte même un certain 29 février tombant sur un samedi, qu'un des usagers du bas-pays les a vus s'allumer puis s'éteindre » (Efoui, 1998, p. 117).

Le roman diasporique contemporain intègre les genres de l'oralité dans l'intention de déconstruire le roman canonique. Ils contribuent, dans le texte romanesque africain, à la stratégie discursive de l'hétérogène postmoderne qui mêle au récit romanesque classique les formes, les genres, les structures énonciatives de la tradition orale africaine.

Conclusion

La poétique postmoderne à laquelle recourent les romanciers et romancières africain(e)s de l'immigration contemporaine met en cause non seulement les règles canoniques qui permettraient d'identifier le genre romanesque « pur », mais elle intègre aussi les genres oraux dans l'écriture romanesque. Cette forme de transgression générique amène le critique à se poser la question du rapport que l'écrivain(e) africain(e) entretient avec son origine, mais aussi avec la tradition du pays d'accueil. Cette écriture peut être interprétée, dans ce sens, comme reflétant la situation particulière de son créateur, celle de l'entre-deux cultures et rendant compte, pour reprendre André Belleau, du « désarroi d'un peuple

intérieurement défait [...] désormais impuissant à trouver la forme en lui-même dans une tradition cassée, et condamnée de ce fait à l'informe de toutes les formes » (1983, p. 72). D'ailleurs, Jean Dérive en arrive à une conclusion que nous partageons, à notre niveau d'analyse, à savoir que « l'affirmation de l'appartenance au monde de l'oralité fonctionne dans ce champ de production comme une revendication identitaire » (2005, p. 139). Cette intergénéricité peut donc être interprétée comme le reflet de la coexistence et de l'interpénétration des univers symboliques du romancier ou de la romancière. Elle fournit la matière première à la structure narrative du roman de la diaspora contemporaine.

Références

- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Belleau, André. 1983. Le fragment de Batiscan. Dans April Barcelo et al., *Dix contes et nouvelles fantastiques par dix auteurs québécois* (65-88). Montréal : Les quinze Éditeur.
- Beniamino, Michel. 2005. Oraliture. Dans Beniamino, Michel et Gauvin, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (142-145). Limoges : Pulim.
- Borgomano, Madeleine. 1998. *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*. Paris : Harmattan.
- Brezault, Eloïse. 2010. *Afriques. Paroles d'écrivains*. Paris : Mémoires d'encrier.
- Budor, Dominique et Geerts, Walter (dir.). 2004. *Le Texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Chevrier, Jacques. 1989. Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste. Dans Brunel Pierre et Chevrel Yves (dir.), *Précis de littérature comparée* (215-243). Paris : PUF.

Le roman de la diaspora africaine contemporaine :
l'intergénéricité en question

- Dérive, Jean. 2005. Oralité. Dans Beniamino, Michel et Gauvin, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base* (138-142). Limoges : Pulim.
- Diome, Fatou. 2003a. *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Anne Carrière.
- Diome, Fatou. 2003b. Partir pour vivre libre. Entretien avec Taina Tervonen. *Africultures* 57, 26-28.
- Diome, Fatou. 2006. *Kétala*. Paris : Anne Carrière et Flammarion.
- Efoui, Kossi. 1998. *La Polka*. Paris : Le Seuil.
- Efoui, Kossi. 2001. *La fabrique des cérémonies*. Paris : Seuil.
- Geerts, Walter. 2004. Les « livres parallèles » de Giorgio Manganelli. Dans Budor, Dominique et Geerts, Walter (dir.), *Le Texte hybride* (89-102). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Genette, Gérard. 1979 (rééd.). Introduction à l'architexte. Dans Gérard Genette et al., *Théories des genres* (89-159). Paris : Le Seuil.
- Glissant, Édouard (Entretien avec). 2007. Solitaire et solidaire. Dans Lebris, Michel et Rouaud, Jean (dir.), *Pour une littérature monde* (77-86). Paris : Gallimard.
- Husti-Laboye, Carmen. 2009. *La Diaspora postcoloniale en France : différence et diversité*. Limoges : Pulim.
- Krysinski, Wladimir. 2004. Sur quelques généalogies et formes d'hybridité dans la littérature du XXe siècle. Dans Budor, Dominique et Geerts, Walter (dir.), *Le Texte hybride* (29-42). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Langlet, Irène. 1998. L'hétérogénéité comme catégorie théorique : le cas de l'essai littéraire. Dans Collomb, Michel (dir.), *Figures de l'hétérogène. Actes du XXVIIe Congrès de la Société française de Littérature Générale et comparée* (57-66). Montpellier : Publications de l'Université Paul Verlaine.
- Liambu, Ghislain Nicaise. 2009. Fatou Diome : la déconstruction des mythes identitaires. *Loxias* 26. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3059> [En ligne], consulté le 6 juillet 2021.

- Mabanckou, Alain. 2003. *African psycho*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Mabanckou, Alain. 2005. *Verre cassé*. Paris : Seuil.
- Mabanckou, Alain. 2006. *Mémoires de porc-épic*. Paris : Seuil.
- Mambenga-Ylagou, Frédéric. 2005. Autochtonie, altérité et intranquillité esthétique et éthique dans la littérature africaine. *Ethiopiennes* 75. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1028> [En ligne], consulté le 30 mai 2021.
- Menossi, Mathieu. 2007. Qui de l'homme et de l'animal est plus bête? Interview d'Alain Mabanckou. www.Evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-renaudot-memoires-porc-epic-734.php [En ligne], consulté le 12 août 2021.
- Mongo-Mboussa, Boniface. 2002. *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard.
- Moura, Jean-Marc. 2007. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- N'Da, Pierre. 2006. Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman. *Ethiopiennes* 77. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1518> [En ligne], consulté le 10 juillet 2021.
- Raharimanana, Jean-Luc. 2001. *Nour 1947*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Tadié, Jean-Yves. 1978. *Le récit poétique*. Paris : PUF.
- Waberi, Abdourahman Ali. 1997. *Balbala*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Waberi, Abdourahman Ali. 1998. La quatrième génération d'auteurs africains. Entretien avec Taina Tervonen. *Africultures*, 5. <http://www.africultres.com/php/index.php?nav=article&no=280> [En ligne], consulté 4 septembre 2021.
- Waberi, Abdourahman Ali. 2001. *Rift routes rails, variations romanesques*. Paris : Gallimard.
- Waberi, Abdourahman Ali. 2006. *Aux États-Unis d'Afrique*. Paris : Jean-Claude Lattès.

Fulgence MANIRAMBONA

Enseignant-chercheur attaché à l'École normale supérieure du Burundi depuis novembre 2000, l'auteur a pratiqué le journalisme à la Radio Télévision Nationale du Burundi (RTNB) jusqu'en 2007. Il a été formé à l'Université du Burundi, à l'Université de Limoges et à l'Université Libre de Bruxelles où il a soutenu sa thèse en mai 2011 sur les littératures francophones contemporaines d'Afrique noire. Il est auteur de plusieurs articles publiés dans divers revues scientifiques ou ouvrages collectifs. Il est, par ailleurs, directeur du Centre de recherche et d'études en lettres et sciences sociales (CRELS) attaché à l'École normale supérieure du Burundi. Il est, enfin, chercheur au sein du module « L.I.L.A.C » (Littératures et Langues en contacts), du Centre de recherche LaDISCO de l'Université Libre de Bruxelles. C'est dans le cadre de cette dernière affiliation qu'il codirige des thèses de doctorat réalisées à l'Université Libre de Bruxelles.

Contact : fulumani@gmail.com

ISSN : Version en ligne

2630-1431

En ligne à :

<https://www.revues.scienceafrique.org/mashamba/texte/manirambona2022/>

Pour citer cet article : MANIRAMBONA, Fulgence. 2022. Le roman de la diaspora africaine contemporaine : l'intergénéricité en question. MASHAMBA. Linguistique, littérature, didactique en Afrique des grands lacs, 2(1), en ligne. DOI : 10.46711/mashamba.2022.2.1.4