

RÉSUMÉ

L'exil des écrivains africains qui s'installent de plus en plus nombreux en Occident pose le problème de la langue d'écriture, problème qui s'accompagne de la difficulté de conserver intactes leurs identités. Ainsi s'opèrent en eux des mutations qui vont de leur regard sur l'Afrique à l'adoption des codes de communication objets des influences de plusieurs médias. C'est le cas de Gaston Paul Effa dans *Voici le dernier jour du monde* et d'Alain Mabanckou dans *Verre cassé*, des romans qui révèlent l'hybridité multiforme de leurs auteurs.

Mots-clés : regard, médias, rupture, poétique, ambiguïté, migritude, photographie, musique, danse, panartisme, hybridité.

ABSTRACT :

More and more African writers live in western countries, a situation that goes with a major problem: how to maintain their cultural identity? In what language shall they write? Changes can then occur in their perception of their home continent and on their communication style that can borrow from many media. We can notice that reading *Voici le dernier jour du monde* by Gaston Paul Effa and *Verre cassé* by Alain Mabanckou; these novels show various aspects of the hybridization of their authors.

Key-words: perception, medias, change, poetics, ambiguity, migritude, photography, music, dance, panartism, hybridization.

QUÊTE ET EXPRESSIONS DE L'HYBRIDITÉ DANS VOICI LE DERNIER JOUR DU MONDE DE GASTON PAUL EFFA ET VERRE CASSE D'ALAIN MABANCKOU

Aujourd'hui plus qu'hier, la plupart des écrivains africains francophones vivent en dehors de leur continent. Ceci pose un problème fondamental dès lors qu'il devient difficile de parler d'une véritable littérature africaine compte tenu des influences que l'écrivain peut subir du milieu dans lequel il vit et écrit¹. De quoi parlent ces auteurs qui, ayant quitté le continent depuis, sont exposés à de nouvelles formes d'existence qui en rien ne rappellent leur culture d'origine? Au fait ces créateurs que l'on pourrait à tort ou à raison qualifier d'instables vivent en Europe de l'Ouest ou en Amérique et écrivent pour un lectorat parfois plus occidental qu'africain; cela engendre aussi le problème du nécessaire choix d'une langue: «A cause de sa situation, l'écrivain francophone est condamné à penser la langue» (Moura, 1999:71), ce qui n'ira pas sans une redéfinition de sa culture comme en rend compte Homi K. Bhabha (1994). C'est vrai pour le Guinéen le plus prolifique, Tierno Monémbo, établi en France, tout comme le Djiboutien Abdourahman A. Waberi, la Sénégalaise Fatou Diome ou le Congolais Henri Lopes. Ils ne craignent pas que leurs écrits soient jugés trop euro-centrés, eux qui ne sont pas toujours très connus dans leurs propres pays du fait d'une faible consommation locale des

¹ Du point de vue de la sociocritique élaborée par Lucien Goldmann (1964), Georges Lukacs (1975) ou Mikhaïl Bakhtine (1978), les textes littéraires sont des reflets des faits sociaux, présentant une vision du monde.

livres pour diverses raisons. Pourtant on peut s'interroger sur ce que cette littérature hors de portée pour beaucoup de leurs compatriotes a de particulier, si le phénomène de l'exil qui la sous-tend ne lui donne pas une saveur originale. Le terme de «migrITUDE»² par lequel Jacques. Chevrier (2004 :96-100) vient de la désigner est un néologisme qui traduit bien une «négritude» en «migration», preuve aussi que ces auteurs contemporains tirent leurs racines des anciens chantres de la culture noire en réaction au colonialisme, mais qu'ils entendent s'en démarquer. Il convient ici de lever le voile sur cette démarcation qui, il faut le dire, témoignerait d'un changement social tant la littérature dans ses multiples mutations porte la marque des mouvements sociaux. Dans sa pratique et sa problématique en effet, cette nouvelle génération d'auteurs francophones rompt de toute évidence avec les anciennes préoccupations sociales et littéraires africaines. Parmi les animateurs de cette tendance figurent en bonne place, du fait de la floraison de leurs écrits, le franco-camerounais Gaston Paul Effa et le Congolais Alain Mabanckou, auteurs respectifs de *Voici le dernier jour du monde*(Monaco, Le Rocher,2007) et *Verre cassé*(Paris, Seuil,2005), respectivement produits par l'un et l'autre, sont des chefs-d'œuvre qui portent bien l'estampille de la migrITUDE et dont nous comptons faire une exploration en observant les métissages ou les ruptures qui s'y opèrent, traduisant des quêtes identitaires versées dans l'hybridité sinon dans la multi-culturalité et transformant l'esthétique du roman en une fusion des arts d'origines diverses. Auparavant, il nous semble pertinent de voir le point de départ de ces quêtes, tant il est significatif comme marque d'une rupture ou comme recherche d'un nouveau repère social. Par souci d'économie, nous adopterons pour les deux romans les abréviations *VDJM* et *Vc*.

I- RUPTURE SOCIALE ET NECESSITE D'UN NOUVEAU REPERE.I **Regard sur l'Afrique: de l'endogène à l'exogène**

Autrefois les écrivains de l'Afrique francophone dépeignaient essentiellement les réalités de leur continent. Même s'ils résidaient pour certains en Occident, ils avaient pour la plupart une bonne connaissance de l'Afrique ou tout au moins de leurs pays respectifs où ils avaient dû passer une très grande partie de leur vie. Ils pouvaient donc plus aisément inscrire dans leurs fictions des pans de réalités africaines vécues. Mais les années quatre-vingts, avec semble-t-il une plus grande prise de conscience face aux régimes néo-colonialistes de plus en plus décriés par les intellectuels et les populations, ont produit une nouvelle génération d'écrivains qui s'exilent de plus en plus tôt, en quête de bien-être ou de légitimation. Du coup, c'est désormais de l'extérieur que le continent est perçu ; rien d'étonnant donc que cette génération fleurisse en étant peu connue de l'Afrique.

En voyant dans le *je* du début du texte une allusion à l'auteur de *Vdjm*, nous constatons que celui-ci a quitté son pays dès l'enfance, ce qui le prédispose à ne pas bien le connaître. Coupé de ses origines familiales, c'est dans une langue et une culture qui déjà occultent forcément ses origines qu'il sera élevé. Si dans son pays comme dans toutes les colonies on enseigne dans les langues étrangères, les enfants retournent aussitôt dans leurs cultures d'origine au sortir des classes, dans

² Cette notion sera reprise avec plusieurs applications dans *Littératures francophones d'Afrique noire* (Chevrier : 2006)

QUÊTE ET EXPRESSIONS DE L'HYBRIDITÉ

leurs familles respectives. Mais pour le cas de G. Paul Effa, la sortie des classes ne constitue aucunement une rupture avec la culture étrangère, elle l'y maintient car il doit la retrouver de plus belle à la maison. C'est donc sans exagération aucune que l'on peut dire que le narrateur de *Vdjm* vit déjà en exil depuis son adolescence, lui qui avoue avoir quitté son pays dès l'âge de quatorze ans (*Vdjm*: 7) laissant ainsi sa famille d'origine pour une famille de culture étrangère.

Alors, il ne peut porter qu'un regard extérieur sur ce continent qu'il aime tant. A ce titre, ce personnage qui rentre en Afrique se ressourcer après vingt ans d'exil cache mal la personne même de son auteur qui vit en France depuis l'âge de cinq ans. Son regard sur l'Afrique est exogène, tout comme celui d'Alain Mabanckou, restitué aussi par d'autres écrivains et reflet d'un phénomène bien plus généralisé à un nombre incalculable de jeunes Africains coupés de leurs racines par le phénomène de migration. On le comprend quand James Baldwin affirme: «Ce que l'on écrit on ne peut le puiser que dans sa propre expérience. Tout dépend de l'acharnement avec lequel on s'efforce d'extraire de cette expérience la dernière goutte, douce ou amère qu'elle soit susceptible de fournir.» (Baldwin 1973: 14)

Le personnage de Fabien, nommé et défait de ses fonctions de doyen de la faculté des lettres de «l'université d'Hampâté Bâ» après son retour d'exil est victime du contexte de frustration dans lequel vivent les cadres supérieurs formés hors de leur pays; la conséquence est cette quête d'un meilleur cadre qui semble ne se présenter qu'en Occident au-delà du constat de l'iniquité, source de malaise:

*Une idée dont l'importance venait de le frapper lui était brusquement apparue et l'avait comme abstrait d'un coup de cette Afrique habituelle : lui, le natif du pays, après de brillantes études aux Etats-Unis, était condamné à décliner, parce qu'il n'était qu'un Noir; alors qu'elle, l'étrangère, avait connu toutes les chances. Parfois, il aurait aimé être un Blanc (*Vdjm*: 61)*

Chez Mabanckou, la rupture vient de l'intention d'écrire la vie comme elle se présente, vécue par les clients du bar qui viennent se confier à lui: alors, l'Imprimeur rapatrié de Paris, le jeune Holden qui lit des livres en Anglais, l'élégant Casimir entre autres, voilà des personnages qui lui imposent tout comme au lecteur ce «voyage en littérature» (Mabanckou 2007: 64) qui ne peut plus se limiter à l'Afrique

Dès lors, même quand elle n'a pas réussi à s'exiler physiquement, cette jeunesse s'exile mentalement ou culturellement et ne porte finalement sur l'Afrique qu'un regard étranger, un regard exogène. Par ce nomadisme intellectuel, elle oscille sans cesse, au moins par sa pensée et son mode de vie, entre ses propres valeurs et le modèle occidental qui la fascine. C'est un peuple «étrange» qui est tout aussi présent qu'absent dans/de son continent. Elle n'est plus victime d'étrangers venus de l'au-delà des mers, mais des nationaux devenus gouvernants; ce qui la renvoie vers un modèle extérieur au continent.

A partir de cette attitude de l'élite africaine portée vers l'extérieur, le centre d'intérêt de la littérature s'est démarqué lui aussi des revendications identitaires vers une promotion de plus en plus observable du métissage culturel.

I.2-DES REPLIS IDENTITAIRES À L'HYBRIDITÉ CULTURELLE

Se démarquant de l'ethnocentrisme de leurs prédécesseurs de la négritude, les auteurs de la migritude portent un regard nouveau sur leur continent,

regard révélateur d'une attitude nouvelle. Sans doute leur situation d'exilés avec les difficultés d'intégration que cela implique motive-t-elle ce choix.

Pour le narrateur anonyme de *Vdjm*, le retour à ses sources africaines fait suite à un mal-être: après avoir constaté l'intérêt croissant des auteurs français pour la négritude, il comprend que ses livres emportés de son pays natal, essentiellement marqués par la culture française, « [n'aient] plus guère de succès»; de là l'évidence qui s'impose à lui: «Il [fallait] retourner à la source, saisir le mal à la racine» (P7). En cela, il fait sensiblement la même démarche que Samba Diallo dans l'*Aventure ambiguë*, ce jeune Diallobé étudiant à Paris qui, victime d'angoisse existentielle et marqué par une profonde nostalgie pour les valeurs spirituelles que lui a inculquées Maître Thierno, ne voit pas d'autre issue pour sa survie que le retour auprès des siens, au Foyer ardent.

Maître, [...] Les ténèbres me gagnent. Je ne brûle plus au cœur des êtres et des choses [...] Toi, qui ne t'es jamais distrait de la sagesse des ténèbres, qui, seul, détiens la Parole, et as la voix forte suffisamment pour rallier et guider ceux qui se sont perdus, j'implore en grâce ta clameur dans l'ombre, l'éclat de ta voix, afin de me ressusciter à la tendresse secrète (Kane, 1961: 174).

C'est l'ailleurs, c'est l'autre qui suscite en lui un regain d'intérêt pour son continent d'origine. Au-delà, c'est de ce contact avec l'autre que naît son inspiration à partir d'une source longtemps étouffée, ce qui ne va pas sans ces questions qui traduisent clairement un profond trouble:

M'avait-il donc fallu vingt ans pour retrouver tout cela qui ne m'avait jamais quitté? Ou en avais-je voulu si fort à ce continent, à cet enfant noir que j'avais été, avais-je tant aspiré à me délivrer de lui, que je l'avais étouffé et empêché de renaître ainsi pendant vingt ans?(...) Oui, c'était décidé. J'allais retourner dans mon pays, à Bakassi. Comment cela m'était-il resté caché si longtemps? Comment avais-je pu jamais chercher ailleurs l'inspiration? Ce que j'avais à dire, ne l'avais-je pas toujours dit à partir de cette source secrète qu'est mon pays d'origine? Ne le savais-je pas, en effet, depuis toujours? Depuis ma terre d'asile, c'était toujours de ma patrie que j'avais parlé avec un mélange de réalisme et de romanesque (*Vdjm* : 7-8)

Le réalisme, c'est la voie par laquelle se pratique la vision ethnocentriste de cet auteur soucieux de raconter sa patrie au lecteur; le romanesque portera sans doute sur cette volonté de la rendre un peu présentable, tant les tares qui la minent sont considérables; en effet, l'image qu'il a en esprit est celle d'une Afrique chaotique et fratricide dont il fait le diagnostic :

Des ethnies qui s'entretuent, Hutus, Tutsis, au Rwanda; des frères qui sacrifient leur pays au pouvoir, Sassou Nguesso, Lissouba, au Congo; le conflit du Darfour au Soudan ; la prolifération du sida, du paludisme (...), la corruption ; la dévaluation du franc C.F.A» (*Vdjm* : 8)

Cette image n'est déjà pas de nature à favoriser sa réintégration dans cette société dont il est absent depuis «vingt ans». Aussi pense-t-il: «J'ai été accueilli en France comme un étranger; à présent c'est en étranger que je retourne chez moi» (VDJM: 9). Et comme il fallait s'y attendre, son rendez-vous avec sa terre natale ne sera que la confirmation in situ des horreurs que l'imaginaire occidental sur l'Afrique entretenait déjà en lui. A peine a-t-il foulé sa terre natale qu'une «impression d'horreur, [une] sourde frayeur [qui] pas été antérieure à [son] départ [...]» n'avait (Id.:26) fait surface. En effet, les tout premiers faits qu'il observe à Bakassi lui révèlent comme un «climat d'Apocalypse» (Id.:27) dans ce pays, le plongeant du coup dans ces sentiments permanents de «peurs, de colères, de

hantises» (Ibid.:27), de crainte et de «mort» (op.cit.: 29) dont il ne ressort que dans ses moments d'écriture. Conscient de porter une «identité plurielle» (Le Bris: 2007), il réalise combien il est vital pour lui de se redéfinir face aux siens et même face à sa conscience: la quête de sa quiddité fonde son entreprise d'écrire; elle éclate dans l'aveu de son désir de montrer à ses compatriotes qu'il « [est] encore comme eux, que l'Europe ne [l'a] pas totalement changé» (Id.: 2007: 30). Il reconnaît ainsi être devenu deux: «Que suis-je en somme? Ni tout à fait noir ni tout à fait blanc, dépourvu des racines, bref, un homme tombé de la lune » (Ibid.:57). L'on comprend pourquoi il peut être à la fois prisonnier de la fable occidentale sur l'Afrique, de ses vieilles références culturelles et songer à l'instant à la sonate de Vinteuil chez Proust : voilà résumé symboliquement son projet d'écriture, tant il mêle aux réalités de son continent d'origine les formes de production artistiques sur lesquelles nous reviendrons en observant la démarche similaire constatée dans Verre cassé.

Quant au personnage de Fabien, c'est encore ce problème d'intégration qui se pose. Son séjour en Occident l'a visiblement trop nourri de raison et du sens de la perfection, et ses intentions révolutionnaires de retour à Bakassi cadrent mal avec une orthodoxie locale confortablement installée sur sa médiocrité et ses contresens. Convaincu de sa capacité intellectuelle à changer les choses en tant que Doyen de la Faculté des Lettres à l'université Hampâté Bâ où la vétusté des locaux évoque l'inertie des enseignants et des pouvoirs publics, il entreprend des réformes audacieuses; malheureusement, les intrigues de ses collègues et les tracasseries politico-administratives auront raison de lui, et il sera très vite désillusionné parce que dépourvu de tout moyen d'action :

M'y voici ! M'y voici en plein. La réalité me frappe de plein fouet. Et devant elle, je suis plus démunie que l'enfant qui vient de naître. A quoi ont donc servi toutes ces lectures ? Ces milliers d'heures d'étude et de lecture aux Etats-Unis dans les plus prestigieuses universités américaines, si je suis aujourd'hui encore aussi dépourvu ? (Effa, 2007: 48).

Face à cette expérience, Fabien ne se sent plus tout à fait chez lui, ni encore parmi les siens. Un divorce s'installe entre son corps, géographiquement rentré au pays et sa conscience révoltée contre ce qu'il voit. C'est un être double, présent sur une terre qu'il a longtemps caressé le rêve de retrouver mais choqué par le triste spectacle de ce qui s'offre à son esprit ; de là le sentiment que parti des Etats-Unis où il était étranger, il n'est pas non plus rentré chez lui et c'est cette situation à la frontière de l'apatride et du schizophrène qui traduit son hybridité. Celle-ci se manifeste par l'écriture, moyen par lequel il effectue un voyage immobile en même temps qu'il assure la difficile réconciliation du corps et de l'esprit. Il s'agit d'une instabilité comme celle d'Alain Mabanckou, réduit semble-t-il à laisser parler un narrateur-écrivain qui lui aussi s'efface au profit de pseudo-héros qui ne rêvent que de voir leurs histoires figurer dans son cahier.

Ces romans s'inscrivent donc dans deux champs culturels différents, mais tous dysphoriques pour les personnages: c'est la traduction d'une crise de repère. De ce point de vue, *Vdjm* et *V.c* passeraient pour un réquisitoire contre une certaine conception de la notion d'identité, le rejet de tous ces principes de regroupement identitaire à l'origine des frustrations et des antagonismes sociaux. Il s'agit en fait de récits de crises et de ruptures que l'on retrouve jusque dans la dimension esthétique du roman. Si ces auteurs semblent se limiter à décrire les événements étranges de

leurs pays, il est important de noter les influences de «toutes ces années passées à [se] gorger de culture occidentale, à lire Victor Hugo, Zola, Flaubert» (*Vdjm.*:64). En même temps, il y a chez eux une rupture vis-à-vis de ces romanciers qui ont forgé leur mythe, ce qui donne naissance à un double exil.

2- UNE POÉTIQUE AMBIGUË

Vdjm et *Vc* rompent très largement avec les conceptions traditionnelles du roman. On y voit un art d'écrire qui intègre plusieurs méthodes de représentation du réel ou de narration des faits qui se démarquent des modes traditionnellement établis par le genre. Il est intéressant de voir les différents arts qui se déploient dans ces textes, faisant d'eux de véritables répertoires de média d'expression convoqués pour côtoyer l'écriture.

2.1- D'UN MÉDIA ROMAN AU «PANARTISME» ROMANESQUE

Sur le plan médiatique, on passe ici d'une conception du roman comme média unique, intégrant parfois des allusions ou références aux autres médias, à une conception du roman comme un hypermédia (ou trans-média), c'est-à-dire un champ d'interactions pour plusieurs canaux médiatiques. Gaston Paul Effa et Alain Mabanckou, respectivement dans *Vdjm* et *Vc* ont choisi d'écrire des romans, ce qui est une indication selon l'analyse faite par Ruth Amossy au sujet de la notion d'ethos³: En plus, le ou les codes dont ils se servent pour communiquer avec le lecteur nous semble/semblent assez pertinent(s) comme objets de critique, ce que confirme un observateur contemporain des littératures francophones: «L'écrivain (...) négocie un code langagier propre à sa culture et à son individualité (...) écrire est un véritable acte de langage, le choix d'une langue d'écriture engageant de fait toute une conception de la littérature» (Moura 1999: 71) Nous observerons chez eux deux grands groupes de médias qui remplissent chacun une fonction dans le champ littéraire: les médias majeurs et les médias mineurs, associés dans un jeu de pratiques artistiques divers; nous osons y voir un «panartisme romanesque», néologisme par lequel nous exprimons le recours à plusieurs arts pour écrire un roman.

2.1.1- LES MÉDIAS MAJEURS

Entendons par médias majeurs ceux qui, par leur grande diffusion au sein de cet hypermédia, sont les plus influents dans le champ inter médiatique et dans la construction d'une signification du corpus. Cette catégorie regroupe les médias de la presse écrite et ceux de la presse orale.

2.1.1. a- Le média presse écrite :

Il est récurrent dans *Vdjm* sous la forme des références incomplètes telles que «Paris Match» (p. 14), «Gao Infos», (P.23), «Journaux», «France soir» (p. 103) et prend également parfois la forme des citations directes ou indirectes : le narrateur fait directement parler la presse, la laisse paraître aux yeux de son lecteur tel qu'elle

³ Lire à ce sujet son article «La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revueservateur.org/index662.html>. Consulté le 29 octobre 2009.

est écrite. C'est ce qui apparaît notamment dans cet extrait du journal Gao Infos : «Baccalauréat de l'enseignement général, des résultats atterrants», «Gao : il prétend être l'amant du prêtre qu'il avoue avoir tué. Quinze mois après, l'assassin présumé de l'abbé A. a enfin un visage. Un beau visage d'ange...» (*Id.*:23).

Les citations indirectes par contre sont celles où le narrateur se livre à une sorte de revue de la presse ou de compte rendu. On en observe par exemple entre les pages 23 et 25 où le narrateur parcourt Gao Infos et découvre l'histoire d'un meurtre: « [...] Un ami commun les avait invités, lui et l'abbé A. dans un bouillonnement. Le message était clair, le prélat cherchait un jeune homme qui vendrait son cœur pour une somme dérisoire. [...]».

Ou encore à la page 103 où il fait un compte rendu de France Soir : «Je viens de lire dans France Soir que trois cent mille enfants soldats sont recrutés par les milices pour faire la guerre. Ils sont entraînés à couper les têtes, à dépecer les cadavres, à faire régner la terreur.».

Pour ce qui est du média audiovisuel, il est marqué par les références incomplètes comme «Télévision», «Ecran», «journal télévisé», «France 2», «TV5», «Radio». On note cependant des formes de citations directes lorsque le narrateur promène ses lecteurs dans un reportage télévisé de la guerre d'Irak, donnant à ces derniers comme un accès direct aux images :

Je ne veux voir personne dehors pour le moment, dit le sergent chef. Il y a des types qui nous espionnent un peu partout. Je ne veux pas qu'on soit repéré.

En attendant, il leur faut s'installer quelque part. Ce sera dans cette maison où le propriétaire a eu la mauvaise idée de s'absenter. [...]

-Bougez-vous le cul, bande d'ânes bâtés ! Toi, tu mets tous ces meubles dehors, et toi tu me démolis ce mur, les autres fainéants, vous leur donnez un coup de main, hurle-t-il (Vdjm : 164-165).

On note également des formes de citations indirectes dans des énoncés comme celui-ci où le narrateur rapporte l'arrivée des soldats américains en Irak à travers des images de télévision:

Ce jour de Novembre, la télévision en noir et blanc montrait les parachutistes de la 82^e Aireborne. Une véritable légende dans l'armée américaine. Les spectateurs avaient les yeux rivés sur l'écran, fascinés par ces hommes qui avaient la difficile mission de reprendre Bagdad en mains, d'imposer la présence américaine (Vdjm : 164)

Citation directe ou indirecte, le narrateur n'intègre pas les images de télévision par un simple recours à ses souvenirs, mais par un arrêt sur ces images en direct, au moment même où ils se produisent. Ce procédé d'intégration d'images en direct et le recours aux masses médias en général apportent par leurs actualités une animation certaine à la narration dont ils enrichissent par ailleurs la thématique. Avec ces mass médias en effet, l'auteur convoque en direct dans son espace narratif des faits d'un autre espace qui viennent modifier le sens de la narration en cours soit en l'éclatant, soit en l'amplifiant ou en la réorientant. Dans cette écriture télévisuelle, le tourneur se greffe au narrateur et le récit en acquiert un regain de vraisemblance dans la mesure où l'image et le son sollicitent davantage de sens que la lettre seule. La télévision s'allie chez Mabankou au cinéma sous la forme de feuilleton : c'est le cas avec l'allusion à *Santa Barbara* (*Vc*:42) ou *taxi-brousse* (*Vc* : 43), des programmes diffusés sur des chaînes reçues sur satellite en Afrique.

Il arrive aussi que cet art apparaisse avec des détails plus ou moins importants :

«Il ne faut jamais sous-estimer les vieux dinosaures, il ne faut jamais les renvoyer à Jurassic Park» (*Vc* :105-106) ; «j'ai pris l'élan et la porte a cédé comme elle aurait cédé dans les films de Columbo et Maigret» (*Ibid.*, :69): ces comparaisons explicites ou suggérées rendent la narration ou le portait plus concrets; au-delà, elles se présentent comme des tics récurrents, constitutifs d'un idiolecte, d'un style : «...on aurait cru un acteur noir américain dans ses beaux jours, du genre Sidney Poitier, c'est dire que j'étais bien, que j'étais clean» (*Ibid.*,:58). Le narrateur de *Vc* confiera au lecteur le type de personnages qu'il aime:«...ils sont comme des comparses, des silhouettes, des ombres de passage, un peu comme ce type qu'on appelait Hitchcock et qui apparaissait furtivement dans ses propres films sans que le spectateur *lamda* ne s'en rende compte» (*Ibid.*,:98).Le «je l'ai secoué comme une vulgaire bouteille d'Orangina» (*Ibid.*:181),entre dans le même registre, l'audio- visuel étant ici au service de la publicité.

Par le cinéma ou la télévision, ces auteurs intègrent un art nouveau de raconter ou de décrire, fortement marqué par l'intrusion de l'image dans le champ de l'écriture ; leurs textes ne donnent plus seulement à lire, mais aussi à voir et à entendre; en outre, il est intéressant de relever que les films ci-dessus identifiés sont étrangers aux aires culturelles dont Alain Mabanckou et Gaston Paul Effa sont originaires. C'est dire s'ils ont subi le pli de leur multi-culturalité ou se sont libérés de préoccupations dictées par une sorte d'instinct grégaire qui commande le repli sur soi.

2.1.1. b. Peinture/Gravure/Dessin

«-Le radeau de la Méduse ? Cela me dit quelque chose...Ah oui, c'est un tableau de Géricault ? [Demande le narrateur]

-Oui, Géricault... [Répond son interlocuteur] » (Vdjm : 103)

Pour le lecteur avisé, cette référence complète au tableau du Radeau de la Méduse de Géricault ne manque pas d'apporter une teinte sinistre de plus à l'univers romanesque de Gaston Paul Effa. Il s'agit d'un tableau inspiré d'un fait réel :

La frégate royale, la Méduse, partie de Rochefort pour coloniser le Sénégal, fait naufrage au large des côtes d'Afrique le 2 juillet 1816. Trois ans plus tard, le peintre Théodore Géricault affirme son rejet de la peinture historique en reprenant, pour la première fois sur d'aussi grandes dimensions, un fait d'actualité : le martyre des 149 rescapés du naufrage, qui passent douze jours entassés sur un radeau de fortune, sans vivres, jusqu'à ce que l'Argus, lancé à leur recherche, les retrouve et recueille une quinzaine de survivants⁴

A côté de Géricault, les noms comme «Goya» et «Fragonard» n'évoquent pas moins la peinture, même s'ils sont cités dans le cadre de la gravure.

Le premier, Goya, est un peintre et graveur espagnol réputé par le caractère sinistre des dernières œuvres :

Au cours des années qui suivent la restauration, Goya s'isole presque complètement dans sa maison de campagne, la Quinta del Sordo (la «maison du sourd»), qu'il recouvre des peintures noires. Ces fresques hallucinées, représentant des scènes de sorcelleries et autres pratiques occultes où prédominent les tons très

⁴ Radeau de la Méduse, le [Théodore Géricault]. "Microsoft® Etudes 2008 [DVD]. Microsoft Corporation. 2007.

sombres, reflètent plus que jamais ses angoisses, que l'on retrouve encore dans son recueil de gravures disparates (littéralement extravagances), réalisé entre 1820 et 1824, et dans son terrifiant *Saturne dévorant ses enfants* (1821-1823, musée du Prado)⁵.

Le second, quant à lui avait un goût affirmé pour «la peinture de scènes galantes d'une grande sensualité où l'attention portée à la composition et l'utilisation rapide de la trace chromatique conquièrent une très subtile tension érotique»⁶

L'on se demandera si cela ne renvoie pas à une ironie sur une société malade où les personnages se livrent à une sorte de danse macabre en s'inventant un semblant de paradis qui tranche avec la réalité de leur existence véritable. Il semble que ce soit le reflet d'un art de vivre qui tourne en dérision les difficultés de l'existence quotidienne ainsi que ses interdits moraux ou ses rigueurs artistiques.

Nous voyons que ces deux peintres graveurs tout comme Géricault ont un point commun: la peinture d'une société aux mœurs malsaines. En cela, leurs références inscrivent le média peinture et gravure dans l'esprit d'ensemble de la communication de cet hypermédia que devient le roman tel qu'il s'écrit aussi chez Alain Mabanckou: «Je n'aime pas la tête de ce gars, il ressemble à une statuette d'un bouddha gras et méchant voire vicieux » (Vc: 39-40); «J'ai vu devant moi un Nègre grand comme une sculpture d'Ousmane Sow » (Vc: 72). La présence «des masques des ancêtres accrochés au mur» (Vc:139) chez Zéro faute donne une dimension mystique à ce sorcier que les beaux-parents d'un narrateur de Vc considèrent comme un véritable intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts; l'on croit voir l'image d'un auteur ancré dans l'imaginaire nègre total, mais cette impression est vite évacuée par l'évocation faite de Joseph, «un peintre nègre amaigri par la maladie (...) il y a même à son chevet un livre consacré au peintre Picasso, livre sur lequel le malade a posé ses pinceaux» (Vc:117) : Joseph incarne sans doute un art fait d'emprunts, un art métis à cheval sur plusieurs continents, inspiré des maîtres qu'il cite : «William Blake, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, James Ensor et bien d'autres» (Vc:117)

2.1.1. c. Littérature

La littérature est vraisemblablement le média le plus influent de cette sphère médiatique : Le corps du texte est truffé de références complètes et incomplètes à la littérature tels les noms d'auteurs: «Voltaire», «Victor Hugo», «Dante», «Flaubert», «Erik Orsenna», «Philippe Duval», «Patrick Grainville», «Zola», «Balzac», «Proust», «Le cri que tu pousses ne réveillera personne» «Enfer de Dante», des courants de pensée littéraires: «négritude», «réalisme». La récurrence des titres tels que «Enfer», «*Les misérables*» ainsi que du terme «Fable» et du nom «Jean Valjean» dont le narrateur se réclame contribuent fortement à rendre compte de l'atmosphère d'un Bakassi tombé dans le trente-sixième dessous, d'un Bakassi proche de l'«apocalypse». Nous nous limiterons dans le cadre de cette lecture à mentionner le projet de Mabanckou présenté dans un extrait où apparaissent de nombreuses allusions à la littérature, allant de l'écriture automatique d'André Breton

⁵ Goya y Lucientes, Francisco de. "Microsoft® Etudes 2008 [DVD]. Microsoft Corporation. 2007.

⁶ "Fragonard, Jean-Honoré." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation

à l'art poétique de Boileau, au naturalisme de Zola ou à Marie Cardinal: «Je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, comme je peux» (Vc: 12)

J'écrirai des choses qui ressemblent à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viennent, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ce serait alors l'écriture ou la vie, c'est ça (Vc:161-162)

Son écriture de la vie s'accompagne d'une liberté totale ou, sans doute, une rébellion engagée contre les contraintes de l'art; l'on peut y lire aussi le rejet de tout cartésianisme, des valeurs exigées par Boileau ou de toute recherche prosodique; en revanche, elle entretient un réseau de rapports sympathiques ou conflictuels avec d'autres auteurs du monde littéraire. Ce réseau est si dense que nous pouvons aisément le nommer avec Umberto Eco «collage intertextuel» (1998)

2.1.1. d -Religion/Mythe

A l'instar de la presse écrite et de la littérature, il y a lieu de considérer la religion et les mythes comme des média à part entière dès lors qu'ils servent de codes de transmission du message. Le titre du roman «Voici le dernier jour du monde» est une allusion à la Bible qui présage une fin du monde. Ensuite, dans le corps du texte: «Apocalypse», «Bible», «déluge», «Dieu», «Religieux», «Purgatoire», «église», «prélat», «pluie diluvienne», «paradis» ou «Enfer» sont des références à la Bible, notamment à la mystique chrétienne. On peut lire enfin une citation indirecte ou paraphrase qui nous renvoie également à la Bible. «La Bible dit que lorsque les hommes d'Eglise rencontrent l'iniquité, c'est l'annonce de la fin du monde». (Vdjm: 27). Le contexte de peurs, de colères, de hantises de toutes sortes créées par des faits divers survenus à Bakassi construit pour l'exilé revenu au pays une atmosphère d'insécurité permanente et chaque instant qu'il vit se passe dans «un climat d'Apocalypse », sonnait comme le glas d'une vie bien rangée ;quelle erreur ! Cette formule reviendra à la fin du roman comme indication d'un moment fatidique, la confession de ses meurtres par le narrateur appelant l'arrêt de sa mise à mort : « Voici venu le dernier jour du monde...Tu as versé du sang, trop de sang et tu dois mourir à présent» (Vdjm: 210).

Ainsi, le média religion révèle autant que la peinture, par le sinistre que son champ lexical inspire, la situation d'une société mal en point. Il est corroboré dans cette expression du drame par des termes tels que «cyclope», «Ulysse», ou «caverneuse», qui sont tous des références incomplètes à des mythes évocateurs de la tragédie.

2.2- LES MEDIAS MINEURS

2.2.1- PHOTOGRAPHIE

A la page 24 de Vdjm, le narrateur commence le commentaire du journal Gao infos en ces termes: «Posant à côté du redoutable capitaine Foé, [...]». Dans le verbe "poser" ainsi employé, allusion est faite à une disposition photographique dans ce journal. Plus loin, la photographie se révèle plus explicitement dans cet hypermédia par un commentaire photographique:

QUÊTE ET EXPRESSIONS DE L'HYBRIDITÉ

Hein, crois-tu que tu aurais pu vivre aux monts Nimba, mon grand fou?» me demanda Fabien, montrant de vieilles photos de routes pierreuses, plaquées de bouse desséchée, de bicoques et de bars louches d'où, parfois, une femme en noir, sur le seuil, semblait suivre les hommes du regard, en portant et maintenant la main au-dessus de ses yeux. Il secouait la tête en souriant, mais, dans le même moment, je ne suis pas sûr que quelque chose en lui ne cherchât à renouer avec une fascination abolie, et ne s'accordât un secret avec elle (*Vdjm* : 76).

On note ici un commentaire direct d'une collection de photos, qui donne l'impression au lecteur de la parcourir lui-même; ce qui apporte une certaine vraisemblance au récit, la citation directe apparaissant comme une écriture simultanée à la lecture.

Il en est de même quand Alain Mabanckou évoque la polémique autour du bar *Le Crédit a voyagé*: «Ces touristes (qui) prenaient des photos en pagaille pour je ne sais quel but, mais ils prenaient quand même des photos» (*Vc*: 15). Ainsi, leur présence dans un journal que le narrateur feuillette montre qu'il les découvre en même temps que le lecteur à qui il les commente quand il ne tient pas à en montrer le sérieux:

Je prends le magazine par politesse, je le feuillette, je tombe sur un gars qui s'appelle Joseph, un peintre nègre amaigri par la maladie, les yeux clos, la chemise moutarde, la photo dans le journal le montre assis dans une chambre d'hôpital avec ses toiles et ses instruments de travail à côté, il paraît vraiment très rongé par la maladie, il y a même à son chevet un livre consacré au peintre Picasso, livre sur lequel le malade a posé ses pinceaux (*Vc*:117)

Ici, la peinture donne une valeur testimoniale plus forte à la photo, notamment quand elle convoque Picasso, un artiste de renom : il s'agit donc d'une double citation, tout comme dans le cas ci-après:

*Magne- toi, qu'est-ce que tu as à t'attarder sur les morts, ce type ne vaut rien, je veux même pas regarder sa photo, c'est un paumé, c'est un déchet, allez, tourne la page, et je saute quelques pages, il s'écrit vas-y mollo, tu viens de sauter la page où il y a les fesses, c'est la page 13, et je reviens que c'est en couleur, tu vois pas que c'est des photographes professionnels qui risquent leurs vies à la page 13 (...) mais c'est un peu flou (...) je lui dis qui me prouve que la photo n'est pas truquée (...) tu crois qu'un magazine comme Paris-Match va mettre des photos qui ne sont même pas vraies, tu vois pas (*Vc*:120).*

A ce sujet, il fait allusion aux chasseurs d'images à sensation, «ceux qui se cachent dans les bosquets avec des appareils photo afin de surprendre les tétons ou la paire de fesses des divas» (*Vc*: 117).

Dans ce roman, l'image visuelle emprunte au support d'autres arts comme la presse, la peinture ou même à la curiosité manifestée par un regard emphatique : «Pourquoi tu me regardes, Verre cassé, tu veux ma photo ou quoi laisse- moi tranquille, regarde donc les autres-là qui bavardent au coin là- bas» (*Vc* : 36). Elle exprime aussi la marque d'appartenance à une classe sociale : «Je te dis qu'il est très très riche ce malfrat, et il connaît tous les gars bien placés dans l'administration, il paraît qu'il a une photo avec le Premier ministre, avec le président général des armées, avec les colonels de notre armée» (*Vc*: 39).

A son arrivée, les locaux étaient dans le même état de délabrement. Les murs étaient couverts de briques au découpage irrégulier, on y trouvait, comme sur le pelage de certains chats errants, du jaune mêlé à du noir et du blanc. Que le large portail

ANALYSES

s'entrouvre, que l'on fasse un pas à l'intérieur, et la décrépitude est là, presque tout entière, sous les yeux. On embrasse d'un seul coup d'œil la vide étendue des couloirs du rez-de-chaussée, dans laquelle on entre de face, l'orifice assombri ou lugubre de la cage d'escalier, au centre et à droite, les portes entrouvertes des salles de cours, qui ne ferment plus [...] (Vdjm : 34).

Ce texte, sans être une saisie de la réalité par une caméra, nous semble être une véritable photographie des locaux de l'université où Fabien exerce en tant que doyen d'une faculté ; ici, les mots sont des couleurs, des lignes, des formes, gravant sur la page une photographie plutôt qu'une simple description.

2.2.2. MUSIQUE/DANSE

Les références à la musique sont elles aussi considérables dans cet hypermédia : «Lawdy Miss Clawdy», «Presley», «Robert Mitchum», «Duke Ellington», «Premier Gaou», «Marilyn», «musique», «musiciens». Ce média vient quelque peu détendre la triste atmosphère de Bakassi. Cela semble d'autant plus l'effet recherché par l'auteur que le quasi refrain «ça va aller...ça va aller»⁷ est un appel d'espoir dans l'univers dramatique et chaotique de Bakassi. C'est cette attitude que l'on voit aussi chez Mabanckou quand Verre cassé est en situation difficile, conduit manu militari chez Zéro faute:

Je fredonnais je ne sais plus quel air, mais qui peut savoir pourquoi chante l'oiseau en cage, hein, je fredonnais sans doute le chant de Salomon (...) ma femme a enlevé mes petits souliers manu militari, et ils ont jeté mes petits souliers dans un coin, j'ai dit à ma femme «n'oublie pas mes petits souliers (135).

Ce refrain adressé au Père Noël par les enfants, tout comme le chant emprunté à la Bible, est un remède au malaise du narrateur, sorte d'écho au jazz ou au Négro-spirituals pratiqués par les esclaves du Sud des Etats- Unis d'Amérique; il peut alors penser à des grands noms :

Les gars comme Coltrane, Amstrong, Davis, Monk, Parker, Bechet et autres Nègres à trompette et clarinette, il connaissait ces airs que les Nègres, paraît- il, auraient inventé dans les champs de coton ou de café pour dompter le spleen de leur terre ancestrale et surtout aussi à cause des coups de fouet de leurs maîtres esclavagistes (Vc:150)

La diversité des champs musicaux de notre auteur nous renvoie aussi à la chanson française, grâce à Georges Brassens qu'il laisse transparaître quand il montre Robinette enlevant sa chemise avant une épreuve plutôt cocasse: «Robinette a d'abord ôté sa chemisette en pagne, il faut dire honnêtement que ce spectacle était loin de celui de Margot qui dégrafait son corsage» (Vc: 83). L'opéra ne manque pas dans cet univers, apportant au passage des clarifications sur le goût musical du narrateur :

Cette musique chiente que les gens qui mènent la grande vie écoutent, applaudissent alors qu'ils n'en comprennent même pas les paroles, or c'est quoi une musique si on ne peut même pas dire aux autres «voyez comme on danse»⁸, c'est quoi cette musique si on ne peut pas transpirer (Vc : 81-82)

La deuxième citation ci-dessus dénote l'association chez Mabanckou de deux arts : la musique et la danse : ici jaillit clairement l'ambiguïté du personnage :

⁷ Une allusion sans doute faite au musicien camerounais (dont le nom d'artiste est Petit Pays) dans un de ses titres phares de l'an 2000,

⁸ En italique dans le texte.

comment concilie-t-il son goût pour les musiques dansantes et le jazz ou le blues, les deux derniers genres étant plus portés vers l'écoute que vers la danse frénétique? De même, l'on est surpris de l'entendre se confesser à Mama Mfoa qui lui cite une chanson de l'orchestre Tout-Puissant OK Jazz, un groupe mythique du pays d'en face: «Je connais pas trop la musique de ce pays- là, peut-être quelques airs des groupes Zaïko Langa Langa et Africa International, c'est tout» (*Vc*: 167). Comme chez Gaston Paul Effa, la connaissance par le narrateur des musiciens africains est très limitée, comparée à celle qu'il affiche des autres évoluant en Occident. Par le média musique, les auteurs nous montrent des visages de nomades lancés dans des pérégrinations entre divers rythmes musicaux d'horizons variés ; ils semblent tellement marqués par leur cosmopolitisme qu'ils ne conservent que des aspects marginaux, pourrait-on dire, des productions de leur aire d'origine: ce sont des métis culturels, parfois ivres de leurs «richesses pérégrines», de leurs «faussetés authentiques» (Césaire, 1937 : 44).

A la double identité de G. P. Effa (Camerounais d'origine et Français de nationalité) ou au cosmopolitisme culturel de Mabanckou, si l'on ajoute les problématiques d'exil et de crise d'identité que soulèvent leurs romans, alors leur appartenance à la nouvelle génération des écrivains africains ne souffre d'aucun doute. Se souvenant de la réputation de «nomade» attribuée à ces auteurs de la Migritude, l'on est tenté de percevoir dans cette écriture transmédiatique, dans cette imbrication de plusieurs pratiques médiatiques ou artistiques, dans cette volonté manifeste de transgresser les normes littéraires et les frontières inter médiatiques, on est tenté de voir en tout cela l'affirmation imagée d'une impossible stabilité, d'une «impossible identité», le rejet de toute catégorisation et donc, la rupture avec les pratiques habituelles. Cette «impossible identité» prend forme jusque dans la structure du roman

2. 3- UNE STRUCTURE DU RÉCIT AMBIGUË

Les structures de ces romans portent en elles-mêmes les vestiges de la rupture inhérente à la crise d'identité qui frappe leurs personnages. Les textes de Effa et de Mabanckou en question ici ne sont en réalité que l'annonce, les projets des romans véritables qu'ils semblent contenir en même temps, et qui s'intitulent «La destinée de Fabien» (P53) la chronique du bar «Le Crédit a voyage». Dans ces tours de passe-passe qui égarent le lecteur du roman traditionnel, les auteurs inscrivent sur la forme ce qu'ils expriment déjà dans le fond : l'impossibilité de se définir et le refus de se conformer. On peut en effet se demander ce que sont finalement *Vdjm* ou *Vc*.

L'un apparaît comme une juxtaposition par Gaston Paul Effa de deux univers référentiels, l'Occident et l'Afrique, à l'intérieur desquels les personnages et leur récit oscillent comme pris au piège, en quête de leurs repères, en quête d'une destination qui ne les nie point et dont ils se reconnaissent, en quête d'une identité, d'une issue que finalement seule l'écriture peut leur offrir.

L'autre, quant à lui, est une compilation de confidences ou de récits faits par des clients à un narrateur qui s'avère être un écrivain travaillant sur commande. Un tel foisonnement de narrateurs s'y opère que le lecteur est conduit d'une histoire à une autre sans que celles-ci entretiennent nécessairement une quelconque logique,

la langue de Mabanckou ayant systématiquement exclu l'utilisation du point ou de la majuscule en début de phrase.

3- L'ÉCRITURE : DE L'ENGAGEMENT À L'INSTINCT DE CONSERVATION

L'écriture pour les écrivains de la migritude ne se limite plus, comme ce fut le cas avec les anciens, à servir de moyen de dénonciation des fléaux sociaux. Elle est devenue aussi un moyen de survie, un refuge qui permet d'échapper aux assauts d'une société qu'ils répugnent et qui les réprouve.

Face à l'impossible intégration qu'il endure, le personnage narrateur trouve refuge dans l'écriture:

J'acceptai d'écrire, bien que je me fusse toujours senti peu concerné par ce continent, parfois étranger à ses problèmes, [...], comme si cette tâche littéraire eût été un dérivatif de mon propre tourment qui, au moins pendant le temps que j'écrirai, délivrerait Fabien, ou du moins allégerait un peu sa souffrance (Vdjm : 53).

Dans une situation d'impasse ou d'«identité impossible», ce personnage, depuis son exil où il éprouvait déjà un mal-être, a trouvé en l'écriture une nouvelle patrie, confirmant ainsi ce dire de Michel Le Bris au sujet des écrivains de la migritude : «Si la langue, pour un écrivain, est sa véritable patrie, ils sont la littérature de demain » (Michel Le Bris, 2007). L'écriture se présente en effet pour ces derniers comme un laboratoire où leur déracinement culturel se transforme en souffle créatif, un lieu où s'expérimentent les espoirs et les désillusions de ceux qui veulent donner la chance de vivre une existence diverse. Ils y retrouvent le réconfort et la sécurité qu'ils quémangent en vain dans la société. C'est grâce à l'écriture commandée par son patron que Le Crédit a voyagé⁹ échappera à l'oubli ; c'est par elle que Verre cassé existe en tant qu'écrivain en action et narrateur dans *Verre cassé*.

Avec Gaston Paul Effa, l'on assistera à un exercice à la fois ludique et nécessaire ; derrière la dimension divertissante de l'écriture qu'il semble pratiquer pour passer le temps surgit une intention de sauver de l'oubli des formes qui lui hantent l'esprit ; il est alors question de graver des traces d'un réel qui pourrait revêtir d'une importance ignorée aujourd'hui :

J'écrivais ces pages hâtivement dans mon carnet, comme on halète après une course, ou une émotion, et il me semblait que je ne pouvais faire rien d'autre. Comme si je pressentais ce que pourraient représenter un jour pour moi ces mots, ces phrases, ces images de Fabien (Vdjm : 148)

Il faut dire qu'à travers l'écriture, ces personnages qui incarnent les écrivains de la migritude signent en fait une victoire poétique sur leur morne existence. C'est donc par elle qu'ils se définissent ou acquièrent droit de cité. En réalité, ce qui fait le prestige de ces auteurs, le caractère *in fine* universel de leur message, ce n'est pas l'éclat tragique de leur existence se reflétant dans ces écrits, mais, au contraire, l'opposition, la contradiction manifeste qui apparaît entre leurs plus hautes réussites et leur drame purement humain. Le miracle avec eux, c'est que, de tant de déchirements et de misères sortent des pages aussi radieuses où l'on voit la volonté lucide imposer au langage un ordre de lumière et le langage accorder clarté et universalité à ce qui n'en avait pas dans l'existence du romancier. L'écriture

⁹ Le Crédit a voyagé, c'est le nom du bar dans lequel le narrateur de *Verre cassé*, lui-même nommé Verre cassé, recueille et consigne par écrit les témoignages des clients.

QUÊTE ET EXPRESSIONS DE L'HYBRIDITÉ

tend, en dernier ressort, à désenchaîner Sysiphe, et non à nous décrire complaisamment ses affres et ses blessures, non à nous renfermer dans ces tourments. Ce qui justifie cette activité d'écriture, c'est bien moins l'intensité de l'angoisse qu'elle communique que la paix et le bonheur intellectuel que connaît l'écrivain chaque fois que le langage le réconcilie avec sa peine. En effet, pour reprendre Luc Decaunes dans une étude faite sur Charles Baudelaire,

Lorsque l'expression parvient à une communion parfaite avec le ressenti, lorsque le drame personnel d'un homme s'incarne dans le langage qui le dissout en quelque sorte, alors naît un bonheur intellectuel qui transcende la chose exprimée¹⁰, qui lui donne un sens nouveau, et que [l'on] appellerait le bonheur de l'évidence (2001 : 61).

Il en va de ce projet d'immortaliser l'histoire de Fabien comme d'une volonté de l'auteur de ne pas disparaître : son personnage, sans doute créé pour l'anecdote contenue dans le roman, subit à quelques nuances près le parcours de l'écrivain. Parti de son pays natal pour des études comme celui-ci, il y revient pour le servir avant d'être déçu, marqué par des frustrations d'une gouvernance qui ne crée pas au génie un cadre propice à son expression optimale au service de la nation. Le voyage retour de l'Occident pour l'Afrique, Fabien l'a fait, physiquement ; le narrateur le fait mentalement, vivant loin de son terroir mais hanté, obsédé par ce qui s'y passe au quotidien. Dès lors, son écriture, en faisant de Fabien son double, lui permet de combler la distance géographique entre l'Occident, sa terre d'exil, et son continent d'origine, l'Afrique fréquemment mentionnée quand elle n'est pas métonymiquement connotée par Bakassi¹¹

CONCLUSION

En définitive, toute l'esthétique de ces deux auteurs de la migritude peut se formuler en termes de rupture, d'hybridité ou de multi-culturalité. Une rupture esthétique qui n'est que l'écho de la rupture à grande échelle de la société. Les migrations à la fois physiques et mentales ou culturelles font des sociétés africaines contemporaines des lieux par excellence d'un métissage et d'une identité indéfinie qui rompt inéluctablement avec un passé davantage conservateur, occupé à célébrer ses valeurs et à revendiquer son identité face à un Occident alors accusé des velléités assimilationnistes. La migritude est d'autant mieux placée pour refléter cette rupture sociale que l'existence de ses auteurs, en majorité ou tous en exil, est un ressassement quotidien des frustrations qui en découlent. Difficile intégration, nostalgie du pays natal, angoisse d'une perte d'identité, autant de phénomènes dont ils ne trouvent le soulagement que dans l'espace de textes où ils peuvent alors exprimer tant sur le fond que sur la forme toute leur angoisse existentielle. Et si *Voici le dernier jour du monde* et *Verre cassé* s'inscrivent dans la société originelle de leurs auteurs, cela ne fait pas moins d'ennuis pour leurs personnages principaux représentatifs des écrivains de la migritude en quête permanente d'un chez soi. En fait, ils se sentent partout en étrangers. Leurs itinéraires se confondent, dessinant des images des auteurs qui les mettent en action. D'un média roman à un roman hypermédia, de l'écriture comme arme de lutte sociale à l'écriture comme moyen de

¹⁰ Il s'agit bien entendu, précisait Luc Decaunes, d'une transcendance matérialiste, réalisée à l'intérieur de l'esprit humain, sans qu'il soit fait appel à des notions métaphysiques, des concepts d'évasion par la magie.

¹¹ Voir à ce propos *Vdjm*, pp. 159, 160, 166, 178, 188, 190, 202.

ANALYSES

survie et d'une structure romanesque généralement évidente à une structure ambiguë, voilà autant de nouveautés esthétiques par lesquelles Gaston Paul Effa et Alain Mabanckou signent leur rupture avec les pratiques romanesques anciennes tout en affirmant leur impossible identité. Il s'agit là sans doute d'un réquisitoire contre les concepts modernes d'identité et de nation qui sont partout sources de discriminations, de frustrations et de conflits interculturels. C'est un appel à l'inévitable multi-culturalité comme mode d'existence pour l'homme moderne dans un monde multipolaire et marqué par des brassages aptes à servir de grille heuristique à une quête de quiddité plutôt dynamique que conservatrice. En cela ils paraissent louables dans leur démarche intégrant des arts d'origines diverses, des codes divers, échappant au phénomène de «négrification qui commence par la reconnaissance de sa propre langue» (Blachère, 1993:122), ils s'inscrivent dans le plurilinguisme qui est aussi recours à plusieurs arts.

NGETCHAM
Université de DSCHANG
lngetcham@yahoo.fr

Bibliographie

- AMOSSY R., *Images de soi dans le discours. La Construction de l'ethos*, Genève: Delachaux et Nestlé, 1999.
- BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, ([1978] 1996).
- BALDWIN J., *Chronique d'un pays natal*, Paris: Gallimard, 1973.
- BHABHA H. K., *The Location of Culture*, London and New York : Routledge, 1994.
- BLACHERE J.-C., *Négritudes*, Paris: L'Harmattan, 1993.
- CESAIRE A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris: Présence Africaine, 1983.
- CHEVRIER J., « Sur Seine : autour de la notion de migritude », *Notre librairie*, n° 155-156, juillet-décembre, (2004), pp. 96-100.
- Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence: EDISUD, 2006.
- COMBE D., *Poétiques francophones*, Paris: Hachette, 1995.
- CONDE M., *La Colonie du nouveau monde*, Paris: Laffont, 1993.
- DECAUNES L., *Charles Baudelaire*, Paris: Seghers, 1951, 2001.
- ECO U., «Casablanca : cult movies and inter-textual collage», David Lodge(dir.), *Modern Criticism and Theory*, New York/ Londres : Longman, 1998, pp. ;445-455.
- EFFA G-P., *Voici le dernier Jour du monde*, Monaco: Le Rocher, 2007.
- GENETTE G., *Nouveaux Discours du récit*, Paris: Seuil, 1983.
- GOLDMANN L., *Pour une Sociologie du roman*, Paris: Gallimard 1964.
- KANE C-H., *L'Aventure ambiguë*, Paris: Julliard, 1961.
- LUKACS G., *Problèmes du réalisme*, trad. fr., Paris: L'Arche, 1975.
- MABANCKOU A., *Verre cassé*, Paris: Seuil, 2005.
- «Le chant de l'oiseau migrateur», Michel, Bris (le), et Jean, Rouaud, *Pour une Littérature monde*, Paris : Gallimard, 2007.
- MOURA J-M., *Littératures francophones et théorie post-coloniale*, Paris: P.U.F., 1999.
- Références électroniques**
- AMOSSY R., «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 | 2009, [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index662.html>. Consulté le 29 octobre 2009.
- GOYA y LUCIENTES, F. de. "Microsoft® Etudes 2008 [DVD]. Microsoft Corporation. 2007.
- Radeau de la Méduse, le [Théodore Géricault]. "Microsoft® Etudes 2008 [DVD]. Microsoft Corporation. 2007.